

DIE ÄSTHETIK PROUDHONS

**Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität München**

Werner Haedelt 1958

DIE ÄSTHETIK PROUDHONS

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

WERNER HAEDEL

Krefeld



Druck: Graph. Werkstätten W. Becker, Krefeld 1958

Referent: Prof.Dr.Reinhard Lauth

Tag der mündlichen Prüfung: 26.II.58

'Réconcilier l'art avec le juste.'

(Du principe de l'art, S.367)

Motto:

"DER MODERNE KOMPONIST ARBEITET AUF DER
GRUNDLAGE DER WAHRHEIT"

Claudio Monteverdi

Herrn Professor Dr. Reinhard LAUTH

in Verehrung und Dankbarkeit gewidmet

V O R W O R T

Diese Arbeit soll die Anschauungen Proudhons über das Wesen des Schönen und der Kunst, seine philosophische Ästhetik, darlegen und ihre Grundthesen systematisch herausarbeiten. Das erscheint besonders deshalb wichtig, weil in Proudhons Philosophie wohl als der einzigen eine völlig ausgearbeitete typisch realistische Ästhetik vorliegt, die durchaus verdient, an die Seite der andersgerichteten (kritischen, resp. idealistischen) Kantischen und Schellingschen gestellt zu werden, und in der Gesamtentwicklung der philosophischen Ästhetik ein wesentliches Glied darstellt als Theorie der ihr zeitgemäßen Kunstrichtung, des Realismus. Vergleicht man die 'realistischen' Ästhetiken Deutschlands mit derjenigen Proudhons - der übrigens weder Lessings noch Goethes (PA, 11), weder Schellings und Schillers noch Hegels Ästhetiken gekannt hat - so erkennt man sofort, wie stark, ja übermächtig die deutschen Realisten im Banne und in der Einflußzone der Ästhetik Schellings stehen, wie stark ihre Theorien mit idealistischem Gedankengut durchsetzt sind. Man darf also wohl sagen, daß letztere nicht als reine Ausbildung einer realistischen ästhetischen Theorie zu werten sind. Einzig die russische Ästhetik bietet mit den Arbeiten Tschernyschewskijs, in ihrer Freiheit von aller idealistischen Tradition, ein Pendant zu derjenigen Proudhons, doch kann sie sich an Tiefe und Systematik nicht mit der des Franzosen messen. Da nun sowohl die russische realistische Ästhetik als auch diejenige Proudhons in Deutschland bis heute nahezu unbekannt geblieben sind, so stellt eine Dissertation über Proudhons Ästhetik gewissermaßen ein verlorenes Glied in der Kette der Entwicklung ästhetischer Theorien wieder her.

P.J. Proudhon wurde im Jahre 1809 in Besançon geboren und starb im Jahre 1865 in Paris. Seine Lebenszeit erstreckt sich also von der Periode der Restauration bis gegen das Ende des zweiten Kaiserreiches in Frankreich.

Ursprünglich räumt Proudhon innerhalb seines philosophischen Werkes künstlerischen Erwägungen nur einen kleinen Platz ein, weil ihn seine sozialen Ideen ganz beherrschen. Dennoch berührt er ästhetische Fragen schon in den frühesten Schriften, wenn auch nur im Zusammenhang mit seinen ihn eigentlich beschäftigenden zentralen Problemen. Wir werden also im Verlauf der Arbeit eine Anzahl seiner Veröffentlichungen zitieren, im geringeren Maße:

Qu'est-ce que la propriété? 1840

La Création de l'Ordre dans l'Humanité, 1843

Les Contradictions économiques; 1846

und vor allem auf sein Hauptwerk: "De la Justice dans l'église et dans la

Révolution" zurückgreifen, darin besonders die 9.Studie, Kap.7 und 8 berücksichtigen. Wir zitieren dieses Werk immer nach der uns allein zugänglichen 2. Auflage von 1868, Brüssel. Finden wir hier Proudhons ästhetische Ansichten in einer Art ersten Entwurfes vorgebildet, so führt der Weg über "Majorats Littéraires", Paris 1862, schließlich zu einem besonderen Werk, das den Titel "Du principe de l'art et de sa destination sociale" trägt und von Proudhon in den 60er Jahren (vermutlich ab 1863) begonnen, aber infolge seines Todes im Jahre 1865 nicht zuende geführt wurde. Freunde veröffentlichten es dann posthum. Proudhon hatte seine Kampfgenossen J.A. Langlois, G.Duchêne, G.Chaudey, A.A.Rolland, F.G.Bergmann und F.Delhasse selbst für diese Aufgabe bestellt. Diese veröffentlichten 15 Kapitel des Werkes in der endgültigen Redaktion Proudhons selbst, und zwar die Kapitel I, II, III, IV, V, VI, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV und XVII. Die anderen Kapitel, d.h. die Kapitel VII, XVI, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV und XXV "sind von uns nach den von Proudhon hinterlassenen Hinweisen bearbeitet und geordnet worden" ("on été agencés par nous et mis en ordre d'après les indications laissées par Proudhon"), wie sie selbst mitteilen. (Du principe de l'art et de sa destination sociale, Paris, 1865, S.II - wir zitieren dieses Werk im folgenden mit PA)

Anlaß dieser Schrift Proudhons war eine Ausstellung Courbet'scher Werke in England. Am 29.7.1863 schreibt Proudhon an seinen Freund Maurice, daß er dabei sei, über die Kritik der Künste zu schreiben und sich zu diesem Zwecke der Gemälde Courbet's bediene. " ... elle aura près de 80 pages et paraîtra d'abord en Angleterre en guise de notice sur la nouvelle école. J'attends quelque utilité de ce travail pour la propagation de mes idées générales. Il est à croire aussi que j'en recueillerai une recompense honnête ..." ("Sie wird fast 80 Seiten betragen und zunächst in England als eine Art Notiz über die neue Schule erscheinen. Ich erwarte mir einigen Nutzen von dieser Arbeit für die Ausbreitung meiner Ideen überhaupt. Ich glaube sogar, daß ich dafür eine anständige Belohnung erhalten werde ...") Zur selben Zeit heißt es in einem Brief Courbet's an seinen Vater: "Nous faisons ensemble un ouvrage important qui rattache mon art à sa philosophie et son ouvrage au mien; c'est une brochure qui se vendra dans mon exhibition en Angleterre [...] Deux hommes ayant synthétisé la société, l'un en philosophie, l'autre dans l'art et tous deux de même pays ..." ("Wir schaffen gemeinsam an einem wichtigen Werk, das meine Kunst an seine Philosophie anschließen soll und sein Werk an meines; es ist ein Heft, das man in meiner Ausstellung in England verkaufen wird [...] Zwei Männer, die die Synthese der Gesellschaft geschaffen haben, der eine in der Philosophie, der andere in der Kunst, und beide haben dieselbe Heimat ...")

Wenig später, am 24.8.1863, schreibt Proudhon an Max Buchon, einen Freund Courbet's: "J'ai entrepris, à la demande de Courbet, d'écrire quelque chose sur son tableau avoir quatre pages, et servir de notice pour l'intelligence du dit tableau. J'en aurai cent soixante; c'est-à-dire qu'au lieu d'une réclame, j'aurai fait un traité. Aussi Courbet, ... , il m'assassine de lettres de huit pages; vous savez comme il écrit, comme il argumente!" ("Ich habe es auf Wunsch von Courbet unternommen, einiges über sein Gemälde der Pfarrer und über das, was man den Realismus nennt, zu schreiben. Es sollten 4 Seiten werden und als Anmerkung für das Verständnis des genannten Gemäldes dienen. Ich werde deren 160 Seiten bekommen; das heißt, anstatt nur eine Reklame, werde ich eine Abhandlung machen. Auch überschüttet mich Courbet mit 8 Seiten langen Briefen; Sie wissen, wie er schreibt, wie er argumentiert!")

Ähnliches teilt Proudhon am gleichen Tage seinem Freund Bergmann mit: "Je suis occupé en ce moment d'un petit travail sur l'art. C'est une matière que j'ai toujours laissée de côté; un de mes compatriotes, Courbet, peintre, m'ayant demandé une notice de 4 pages sur un de ses tableaux, j'ai été conduit à en écrire 160". ("Ich bin im Augenblick mit einer kleinen Arbeit über die Kunst beschäftigt. Das ist ein Stoff, den ich immer beiseite ließ; einer meiner Landsleute, Courbet, ein Maler, bat mich um eine vierseitige Anmerkung zu einem seiner Gemälde; es hat mich jedoch verführt, deren 160 zu schreiben"). Von diesen Briefstellen her wird erkennbar, wie der ursprüngliche Plan sich zu immer größerer Konzeption ausweitet. Das Werk nimmt an Umfang zu, je tiefer Proudhon in den Stoff eindringt, je mehr er sich mit diesen für ihn bisher noch nicht endgültig gelösten Fragen auseinandersetzt. Aus der kritischen Erläuterung und Erhellung eines oder einiger Gemälde des Freundes Courbet entwickelt sich eine Abhandlung über die Kunst und das Schöne überhaupt. Schon am 11.9.1863 heißt es in einem Brief an Gustave Chaudey: "L'affaire Courbet est pour moi très fâcheuse: non que je regrette ce travail, qui m'a beaucoup instruit; mais parce qu'il s'est étendu plus que je ne m'y attendais, et que j'aurais pu sans inconvénient l'ajourner. Il est certain que ce travail formera un volume de 200 pages". ("Die Angelegenheit Courbet ist für mich sehr ärgerlich: nicht, weil ich diese Arbeit bedaure, die mich viel gelehrt hat, sondern weil sie sich mehr ausgeweitet hat, als ich gefaßt war, und weil ich sie ohne Unannehmlichkeiten hätte aufschieben können. Es ist sicher, daß diese Arbeit einen Band von 200 Seiten bilden wird").

Wir behandeln das Werk als ein einheitliches, da heute wohl kaum mehr die Aussicht besteht, zu eruieren, was Zutat der Herausgeber ist. Das Ganze

stellt aber einen so geschlossenen Körper dar, daß es unwesentlich erscheint, ob vielleicht diese oder jene unwichtige Stelle nicht auf Proudhon selbst zurückgeht. Alle Kapitel, auch die fremdredigierten, sind sprachlich unverkennbar von Proudhon geprägt, dessen mächtige, konzise, männliche Ausdrucksweise kaum einer Imitation fähig sein dürfte.

Ehe wir, - (auf die entsprechenden Kapitel in "De la Justice ..." und Proudhons eigentliche ästhetische Schrift "Du principe de l'art ..." gestützt) - , seine geschlossene, ausgereifte ästhetische Konzeption als Ganzes herauszukristallisieren versuchen, müssen wir einen kurzen Überblick von der Entwicklung geben, die sein Denken in Bezug auf künstlerische Fragen vor dem Zeitpunkt einer systematischen Beschäftigung mit diesem Problem genommen hat. Das erste Kapitel soll daher die langsame Entfaltung seiner ästhetischen Gedanken im Werden des Gesamtwerkes aufzeigen.

KAPITELVERZEICHNIS

KAPITEL 1:	Proudhons philosophische Grundkonzeption und die aus ihr resultierende Einstellung zur Kunst in seiner frühen Periode	Seite 9
KAPITEL 2:	Das Verhältnis des Menschen zum Schönen	14
KAPITEL 3:	Das ästhetische Vermögen	25
KAPITEL 4:	Das Schöne	37
KAPITEL 5:	Der Sinn der Kunst	42
KAPITEL 6:	Proudhons Analyse des Vergilschen 'Aeneas' als Beispiel für seine ästhetischen Prinzipien	54
KAPITEL 7:	Die Entwicklung der Kunst bis zum sog. 'Realismus' als ihrem historischen Schlußergebnis	68
KAPITEL 8:	Die realistische bzw. 'kritische' Kunst	96
KAPITEL 9:	Courbet's Bild "Le Retour de la Conference" als Beispiel der Anschauungen Proudhons von der kritischen Kunst	134
KAPITEL 10:	Vergleich der kritischen Ästhetik Proudhons mit der Ästhetik Kants	145
KAPITEL 11:	Abschließende Würdigung	164

Proudhons philosophische Grundkonzeption und die aus ihr resultierende Einstellung zur Kunst in seiner frühen Periode

Am 4. 11. 1837 schrieb Proudhon in einem Brief an Ackermann: "Sie werden weit kommen; Sie sind von der Kunst besessen. Sie empfinden die literarische Schönheit, die mich langweilt." ("vous, vous irez loin; vous avez la manie de l'art. Vous sentez le beau littéraire qui me fait bâiller.") In den philosophischen Träumen, die Proudhon damals im Hinblick auf die Zukunft der menschlichen Gesellschaft hegte, war für die Künste noch kaum ein Platz da. In seinen Überlegungen haben jene Fähigkeiten des Menschen größeres Gewicht, die erworben werden können. Die eingeborenen Fähigkeiten werden unterschätzt. Proudhon ist in erster Linie Ethiker. Im Mittelpunkt seines Denkens steht die einfachste Form der Idee der Gerechtigkeit (justice): jedem seinen Anteil an den Produkten, an dem Reichtum der Erde! Hier ist der zentrale Ort der Philosophie Proudhons, - aus dieser Quelle werden seine Anschauungen im allgemeinen genährt, - aus ihr entfaltet sich auch nach seiner Auffassung die große Fruchtbarkeit des menschlichen Geistes, denn dieser ist für Proudhon ein komplexer Organismus, aus vielen Fähigkeiten bestehend, die ihren Schwerpunkt in den Begriffen 'justice et vérité' (Gerechtigkeit und Wahrheit) und 'conscience et science' (Gewissen und Wissen) haben. Aber erst später formuliert Proudhon seine ästhetische Theorie auf der Grundlage dieser angeborenen und 'justice' genannten Fähigkeit. Zunächst sieht er die Künstler nur als einfache Arbeiter an. Ihre Produkte haben einen Wert wie alle andere Arbeit auch. Ohne Zweifel verdient die künstlerische Kraft Bewunderung, aber daraus leiten sich keine besonderen wirtschaftlichen Vorteile oder die Berechtigung einer Sonderstellung in der Gesellschaft ab. Das künstlerische Produkt ist ein Teilprodukt im großen Bereich der Arbeit überhaupt. Daher soll der Künstler neben dem verdienten Beifall auch seinen Lohn (doch nicht im Sinne einer Sondervergütung) erhalten. Nur eine auf falscher Grundlage stehende Gesellschaft wird aus dem Künstler entweder einen Krösus oder einen Bettler machen. Proudhon war sein Leben lang von einem starken Solidaritätsgefühl durchdrungen. Er ist überzeugt davon, daß nur soziale Gleichheit allen Schichten der Gesellschaft ein würdiges, gerechtes Dasein garantieren kann. Daher ist folgende Aussage in seiner Schrift: "Qu'est-ce que la propriété?" (S. 118) kein Anlaß zur Verwunderung, sondern als durchaus im Einklang mit der Gesamteinstellung Proudhons zur Gesellschaft zu verstehen: "In der Tat ist jedes Werk, das aus den Händen eines Menschen hervorgeht, gemessen an dem

rohen Stoff, aus dem es geformt wurde, unschätzbar im Preis: in dieser Hinsicht ist der Unterschied zwischen ein Paar Holzschuhen und dem Stamm eines Nußbaumes genauso groß wie zwischen einer Statue des Skopas und einem Felsblock! [...]. Sie verlangen für das Talent und das Genie die Angemessenheit der Ehrung und der Vergütung; berechnen Sie mir das Talent eines Holzhauers, so werde ich Ihnen das eines Homers schätzen" ("En effet, tout ouvrage sortant des mains de l'homme, comparé à la matière brute dont il est formé, est d'un prix inestimable: à cet égard, la distance est aussi grande entre une paire de sabots et un tronc de noyer, qu'entre une Statue de Scopas et un bloc de marbre! [...] Vous demandez pour le talent et le genie la proportionnalité des honneurs et des biens; évaluez-moi le talent d'un bûcheron, et je vous évaluérai celui d'un Homère"). Das ist eine Beurteilung der Kunst, die vom reinen Nützlichkeitsgedanken ausgeht, ohne daß man aber zugeben kann, daß, so gesehen, der Künstler ein "sich bewußtes und empfindendes Räderwerk" ("rouage conscient et sensible") in der ungeheuren Wirtschaftsmaschine wird, (1) denn in einigen der Kunst gewidmeten Seiten innerhalb der Abhandlung "Qu'est-ce que la propriété?" unterscheidet Proudhon bereits zwischen dem wahren Künstler und dem bloßen Romancier. Dort heißt es in einer Fußnote zu den Seiten 117/18: "Wievieler Bürger bedarf es, um einen Philosophen zu besolden? 35 Millionen. Wieviel für einen Wirtschaftler? 2 Milliarden. Und für einen Literaten, der weder Gelehrter noch Künstler, weder Philosoph noch Volkswirtschaftler ist, sondern der feuilletonistische Romane schreibt? Keinen." ("Combien faut-il de citoyens pour salarier un philosophe? 35 millions. Combien pour un économiste? 2 milliards. Et pour un homme de lettres qui n'est ni savant, ni artiste, ni philosophe, ni économiste, et qui écrit des romans en feuilletons? Aucun"). Für diesen 'homme de lettres' ist der bescheidene Platz, der den Gelehrten und den Volkswirtschaftlern zugewiesen wird, noch zu breit. Wenn auch die Kunst nur als ein Ausschnitt im gesamten Bereich menschlichen Arbeitens angesehen wird, so hat sie, wie aus diesem Wort Proudhons hervorgeht, doch ihren Ernst, ein eigenes Gewicht. Literaten, die sich über der Gesellschaft dünken oder sich vollkommen unabhängig von der Allgemeinheit glauben, nehmen dieser Arbeit, dieser menschlichen Tätigkeit ihre Würde, verkleinern ihren Wert.

In demselben Maße, wie die moralischen Ideen Proudhons reifen, nimmt auch sein Interesse an den Fragen der Kunst zu. Proudhons ästhetische Gedanken werden klarer und systematischer. In dem Werk "De la Création de l'Ordre dans l'Humanité" vom Jahre 1843 gibt ein Wort davon Zeugnis, wie diese Probleme ihm näher und näher rücken. "Wir können hoffen", sagt er, "es eines Tages zu einer Theorie des Schönen bringen zu können, mit Hilfe derer die

1) vergl. Brandwajn, La Langue et l'Esthétique de Proudhon Wroclaw-Breslau, 1952, S.55

Malerei, die Architektur und die Bildhauerei wie exakte Wissenschaften behandelt werden könnten" ("Nous pouvons espérer de parvenir un jour à une théorie du beau, d'après laquelle la peinture, l'architecture et la statuaire seraient traitées comme des sciences exactes").

Demnach sieht Proudhon also den Künstler wesentlich als einen Denker, der vor allem mit seinem Verstand und mit klaren Überlegungen arbeitet. Diese Auffassung zeigt noch deutlicher ein Wort aus dem Werk "Système des Contradictions économiques", Kap. XI: "Unter dem Einfluß des Eigentums ist der Künstler, - in seinem Verstand verdorben, zerrüttet in seinen Sitten[. . .] käuflich und ohne Würde, das unreine Abbild des Egoismus. Die Idee des Gerechten und der Ehrlichkeit gleitet über sein Herz hin, ohne Wurzeln zu schlagen, und von allen Gesellschaftsklassen ist die der Künstler am ärmsten an starken Seelen und edlen Charakteren" ("Sous l'influence de la propriété, l'artiste, dépravé dans sa raison, dissolu dans ses moeurs [...] vénal et sans dignité, est l'image impure de l'égoïsme. L'idée du juste et de l'honnêteté glisse sur son coeur sans prendre racine et de toutes les classes de la société, celle des artistes est la plus pauvre en âmes fortes et en nobles caractères"). Im gleichen Werk bemüht sich Proudhon bereits, eine Definition der Kunst selbst zu geben, "de constituer son esthétique en science". Dabei ist festzustellen, daß er nun nicht mehr allein über die praktische Rolle der Kunst und ihre Stellung in der Gesellschaft nachdachte, sondern bereits das Wesen des Schönen selbst zu ergründen suchte. Der Aspekt, die künstlerische Tätigkeit als eine denkende Arbeit anzusehen, wird jedoch keineswegs aufgegeben. Am 8.9.1843 schreibt der Philosoph an M. Micaud: "Ohne Gedankenarbeit gibt es in uns höchstens nur ein weibliches Empfindungsvermögen, das die Poeten das 'heilige Feuer', 'Begeisterung', 'Muse' nennen, das uns aber kaum über allgemeine Redensarten und jugendliches Ungestüm erhebt. Für den vollkommenen Künstler ist es nötig, daß er durch Studium in sich die Fähigkeit entwickelt hat, zu unterscheiden, zu charakterisieren, jedes Ding mit der ihm eigenen Farbe zu bekleiden, ohne in Spitzfindigkeit oder Platttheit zu verfallen. Darin besteht seine Originalität, etwas, das nicht von Natur da ist, wie man glaubt, sondern durch Arbeit erreicht wird" ("Sans le travail de la pensée, il n'y a guère en nous qu'une sensibilité féminine, que les poètes nomment 'feu sacré', 'verve', 'muse', et qui ne nous élève guère au-dessus des généralités et des fougues juvéniles. Pour que l'artiste soit complet, il faut que l'étude ait développé en lui la faculté de différencier, caractériser, revêtir chaque chose de sa couleur propre, sans tomber dans le subtil ou le trivial. C'est là ce qui constitue l'originalité chose qui ne vient pas de la nature comme l'on croit, mais du travail").

Proudhons Bedürfnis, dem Übel seines Jahrhunderts abzuhelpen, das sich für ihn

auf ästhetischem Gebiet besonders in der Romantik offenbart, geht aber nicht soweit, daß er alles verachtet, was den Ausdruck angeht und nicht das Denken betrifft. Gibt er aber dem Raison-Gedanken in seinen Überlegungen großen Raum, so findet sich doch zugleich im XI. Kapitel des "Système des Contradictions" folgende Stelle: "Der Künstler bleibt der Bedeutung seines Werkes gegenüber gleichgültig, er versucht nicht, in sich den Typ zu verwirklichen, den er darstellen will, er nimmt Abstand davon; er beutet das Schöne und Erhabene aus, aber er verehrt es nicht" ("L'artiste demeure indifférent à la signification de son oeuvre, il ne cherche point à personnifier en lui le type qu'il veut rendre, il s'en abstrait; il exploite le beau et le sublime, il ne l'adore pas"). Den Sinn des Kunstwerkes sich zu eigen machen, kann man demgemäß nicht allein mit der Vernunft, da müssen auch noch andere Kräfte der Seele beteiligt sein, - das Schöne und Erhabene will innerlich nicht nur im Denken verwirklicht, sondern mit der Kraft der Liebe, der Anbetung vom Künstler gestaltet werden. Freilich, die Bemühung um das Schöne bleibt der um das Wahre untergeordnet. Nur insofern die Kunst eine vielfältige Offenbarung des Vollkommenen ist, (2) darf sie sich als eine der letzten Stadien des Fortschritts betrachten. Nur dann kann man sagen, daß auch die ästhetischen Kräfte des Menschen an dem großen sozialen Kampf der Befreiung der Menschheit Anteil haben. Bereits hier sieht Proudhon die Kunst als Begleiterin der Wahrheit an auf dem langen, schwierigen, durch tausend Irrungen führenden Weg der Menschheit durch die Geschichte hin. So wie die Wahrheit zahlreichen Varianten unterworfen ist und sie sich niemals mit einem Schlag enthüllt, so kann auch die Kunst auf diesem Weg niemals starr, dieselbe und fertig sein. Die Kunst ist immer nur Ausdruck der Teilwahrheit. Mit jeder Epoche entwickelt und verändert sie sich. Sie ist auch allen hemmenden Schlägen dieses beharrlichen Aufstiegs ausgesetzt. Woher nimmt die Menschheit denn diese unerschöpflichen Entwicklungskräfte, was steht hinter der Fortschrittsbewegung der Menschen? - Proudhon sucht die Lösung in seiner "conception du solidarisme social" ("Konzeption der gegenseitigen sozialen Verpflichtung"). Sein Axiom in "Système des Contradictions économiques", II, S. 289, ist die Formel: "... Tant vaut la société, tant vaut l'artiste" ("... soviel die Gesellschaft wert ist, soviel gilt der Künstler"). Vom Fortschrittsgedanken ganz erfüllt, sieht Proudhon schon die Zeit nahen, "où les règles du goût, les lois de l'invention, de la composition et de l'exécution étant découvertes, l'art perdra son caractère divinatoire et cessera d'être le privilège de quelques natures exceptionnelles" ("wo die Regeln des Geschmacks, die Gesetze der Erfindung, der Komposition und der Ausführung entdeckt sein werden, wo die Kunst den

2) Die Vollkommenheit der Kunst besteht in: "La pureté des lignes, la grace des mouvements, l'harmonie des tons, la splendeur des coloris, la convenance des formes".

Charakter eines Herumratens verlieren und aufhören wird, das Vorrecht einiger Ausnahme - Wesen zu sein", *Système des Contradictions*, II, S. 289). Für Proudhon ist die Kunst keine abstrakte Übung, sie wird von praktischen Dingen getragen, ist Arbeit. Wird das Gewerbe vollkommener, entwickelt auch sie sich aus ihrer engen Domäne heraus, in die man sich gewöhnt hat, sie einzusperren. Die Kunst kann allgemeinmenschlich werden, sie kann all unserem Handeln und Denken ihren Stempel aufdrücken. Sie vermag ein noch unerfülltes, aber umfassendes Bedürfnis des Menschen zu befriedigen. "Mais l'art, né du travail, repose nécessairement sur une utilité, et correspond à un besoin; considéré en lui-même, l'art n'est que la manière, plus ou moins exquise, de satisfaire ce besoin" ("Aber die Kunst, die aus der Arbeit geboren wird, beruht notwendigerweise auf einem Nutzen, sie entspricht einem Bedürfnis; die Kunst ist in sich selbst betrachtet nur die Weise, diesem Bedürfnis, mehr oder weniger vortrefflich, Genüge zu tun", II, S.458). Keimhaft ist hier schon die spätere ausgereifte ästhetische Konzeption Proudhons mit allen ihren Zügen wiederzufinden. Der Anteil ästhetischer Überlegungen in Proudhons Werken wächst mit der zunehmenden Beunruhigung, die ihm die Frage nach dem Schönen bringt. Dabei findet eine allmähliche Verschiebung zwischen den beiden Elementen der Kunst statt, zwischen 'raison' (Verstand) und 'goût' (Geschmack). Das anfängliche Übergewicht der raison weicht einem Gleichgewicht zwischen beiden Momenten. Die geschmackliche Seite des Schönen gewinnt an Wert und Interesse. Proudhon hat lange Zeit die Überlegenheit des Gedankens über die Form vertreten; endlich fällt er zwar nicht ins Gegenteil, aber er bemerkt den Eigenwert des Schönen und gibt diesem in seinem Denken mehr Raum. Hier aber muß man die Vorentwicklung der ästhetischen Auffassungen dieses Ethikers als abgeschlossen betrachten. Die Zeit des Hauptwerkes "De la Justice .." ist herangekommen, worin sich der Gedanke der 'justice' voll ausgebildet findet, womit die Grundlagen für die fertige ästhetische Konzeption in "Du principe de l'art .." gegeben sind. Im nächsten Kapitel schreiten wir also zur geschlossenen Darstellung des Systems und beginnen mit dem Hauptanliegen dieser Arbeit.

Das Verhältnis des Menschen zum Schönen

Proudhons ästhetische Bemühungen zielen alle dahin, auf die Fragen "was ist die Kunst? Welche Rolle spielt sie in der menschlichen Gesellschaft und worin offenbart sich ihr Wesen?" eine gültige Antwort zu finden. Will man diese Fragen vom Grund aus klären, so ist es nötig, erst einmal festzustellen, wer darüber urteilen kann. Hat der Künstler die größere Befähigung und Berechtigung, über die Kunst zu urteilen, als der Laie, oder soll die Ausbildung ästhetischer Theorien bevorzugt in den Händen der Kunstkritiker liegen? Mit Bezug auf diese Frage untersucht Proudhon:

- a) das Verhältnis des Künstlers zur Kunst
- b) das Verhältnis des Kunstkritikers zur Kunst und
- c) das Verhältnis des kunstsinnigen Laien zur Kunst.

a) Es liegt nahe, dem Künstler vor allen anderen das Recht auf Beurteilung der Kunst und seiner eigenen Werke zuzugestehen. Er schafft Kunstwerke und ist der in diesem Bereich aktiv Tätige. Aus der Kraft seiner Einbildungsfähigkeit entstehen Kunstschöpfungen, in die er mit den Mitteln künstlerischer Technik seine Visionen kleidet und sie auf diese Weise den Mitmenschen schenkt. Der Künstler 'weiß' aus der unmittelbaren Erfahrung, was künstlerisches Schaffen ist. Er ist "eingeweiht in die Geheimnisse der Kunst" ("initié aux mystères de l'art"). Hat er es dann noch nötig, sich von anderer Seite her aufklären zu lassen? - Proudhon antwortet darauf: ja! Denn bisher hat es kein Künstler vermocht, seine Absichten völlig klar zu stellen und die ästhetischen Gesetze, die seinen Gestaltungen zugrunde liegen, deutlich herauszuarbeiten. Die ästhetischen Gedanken und Prinzipien mögen den Künstlern zwar 'gewiß' sein, bleiben für sie als Künstler aber doch konfus. Es besteht, wie die Erfahrung zeigt, eine durchgängige Unwissenheit der Künstler als solche über ihr eigenes Tun und die Bestimmung desselben. Es fehlt ihnen an der Fähigkeit zur theoretischen Klarheit (PA, 9). Keiner von ihnen war bisher imstande, die ästhetische Theorien seiner Kunstrichtung zu geben. Wären wir auf die Künstler angewiesen, so wäre noch immer das erste Wort über die Ästhetik zu schreiben. Nur zu oft hat diese Unfähigkeit zum Untergang einer Kunstrichtung wesentlich beigetragen (PA, 90/1). Das soll nicht heißen, daß nun der künstlerische Mensch absolut und wesensmäßig keine Urteilsfähigkeit in ästhetischen Fragen besitzt, daß ihm jede Möglichkeit abzusprechen sei, zur theoretischen Klarheit seiner eigenen Prinzipien zu kommen. Proudhon stellt hier nur fest und weist darauf hin, daß die Erfahrung zeigt: die Künstler sind in der überwiegen-

den Mehrzahl der Fälle unfähig, die ästhetischen Prinzipien ihrer Kunst auch nur teilweise zu durchschauen. Sie können, von ihrer Intuition geleitet und von ihrem Geschmack geführt, Kunstwerke zwar hervorbringen, selten aber definieren, worin das Schöne besteht und welches die Funktion der Kunst sei. Die Macht künstlerischer Ergriffenheit verhindert das Zustandekommen einer zutreffenden ästhetischen Beurteilung und einer richtigen Idee vom Kunstwerk und seinem Wesen. Proudhon sagt: "Wird man Denker, so hört man auf [...] Künstler zu sein, und [...] wenn man sich eine theoretische Vorstellung von der Kunst machen, ihre Funktion bestimmen, ihre Werke beurteilen und sie auf den Gemeinsinn zurückführen will, wird man der Wahrheit umso näher kommen, als man eine von den Illusionen der Kunst weniger getrübbte Einbildungskraft hat [...]. Die Kunst raubt ihnen nämlich ständig die praktische Vernunft; denn trotz des Reichtums ihrer Einbildungskraft und trotz des Luxus ihrer Beredsamkeit, trotz ihrer kolossalen Eitelkeit sind sie außer Stande, für sich selbst einzustehen und ihre Werke zu rechtfertigen" ("En devenant penseur, on cesse [...] d'être artiste, et [...] si t'on veut se faire une idée théorique de l'art, en déterminer la fonction, en juger les oeuvres et le ramener lui-même au sens commun, on approchera d'autant plus de la vérité qu'on aura l'imagination moins troublée par les illusions de l'art [...] . Puisque l'art les jette sans cesse hors la raison pratique, puisque, malgré la richesse de leur imagination et de luxe de leur faconde, malgré leur colossale vanité, ils sont hors d'état de répondre pour eux-mêmes et de justifier leurs oeuvres. " PA, 10)

b) Das Verhältnis des Künstlers zur Kunst entbehrt also der zur theoretischen Beurteilung der letzteren notwendigen Distanz, - ist aber vielleicht der Kritiker der für diese Aufgabe vornehmlich Berufene? - Proudhon bestimmt das Verhältnis zwischen Künstler und Kritiker analog dem Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft. Die Wissenschaft ist in seinem System der Kunst übergeordnet. Der Künstler repräsentiert gleichsam nur das Gefühl für das Schöne. Ihm ist der Wissenschaftler durch klare Einsicht und erlernten Gebrauch der Vernunft überlegen. Der Vorteil des Kritikers besteht auch darin, daß er Abstand vom Kunstwerk hat, daß zwischen ihm und dem Geschaffenen kein unmittelbarer Zusammenhang da ist, nicht die enge Beziehung, die der Schöpfer zu seinem Werk besitzt. Auf Grund eingehender Studien kann der Kritiker ein weitreichendes Wissen von den technischen Verfahrensweisen und den formalen Gesetzen einer Kunstart gewinnen. Er vermag die Geheimnisse der Gestaltung eines Werkes zu ergründen; er weiß um deren Schwierigkeiten und Bedingungen. Proudhon ist daher auch anfänglich der Meinung, daß der Kritiker durch die Summe seiner Kenntnisse der eigentlich Befähigte ist, die Struktur, den Platz eines Werkes der Kunst zu bestimmen und es ästhetisch zu bewerten.

In seinem Hauptwerk "De la Justice ..." (Bd. III, S. 374 - im folgenden immer mit J zitiert) neigt er zu der Auffassung, daß der Kritiker, zum mindesten, wenn er selber Künstler ist, eine wichtige Rolle bei der Vermittlung eines Kunstwerks an den Laien zu spielen habe. "Der Kritiker vermag den Lesern das Kunstwerk, das er untersucht, zu vergegenwärtigen und sie nach Erklärung der Idee desselben durch Vermittlung seiner eigenen Begeisterung das Ideal fühlen zu lassen. Aber dazu muß der Kritiker selbst ein Künstler (wörtlich Dichter) sein und mit seiner Philosophie und seinem Wissen eine Kraft der Empfänglichkeit, der Phantasie und des Ausdrucks vereinen" ("Ce que peut le critique est de mettre [1] les lecteurs en présence de l'oeuvre qu'il examine, et après leur en avoir expliqué l'idée, de leur en faire sentir, par la communication de son propre enthousiasme, l'idéal. Mais il faut pour cela que le critique soit lui-même poète, qu'à la philosophie et à la science il joigne une puissance de sensibilité, d'imagination et d'expression"). Der Kritiker hat gemäß Proudhon sogar die Pflicht, sowohl dem Künstler als dem Schöpfer des Werkes, das er beurteilt, seine Erkenntnis weiterzugeben, als auch dem Betrachter der Kunst die notwendigen Kenntnisse einzuprägen. Er darf Laien und Künstler belehren. Diesen Standpunkt hat Proudhon in seiner Schrift "Du principe de l'art ..." verlassen. Wenn Brandwajn sagt: "Die ästhetische Theorie kann nach Meinung Proudhons nur von einem positiven Geist formuliert werden; die dafür geforderten Eigenschaften liegen alle im Bereich der Vernunft ..." ("La théorie esthétique ne peut donc être formulée que par un esprit positif; les qualités requises pour ce travail étant toutes du domaine de la raison ...") (1), so hat er übersehen, daß Proudhon inzwischen auf Grund seiner Erfahrung mit den Kritikern seiner Zeit, diesen verwehrt, autoritative Wortführer der Menge zu sein. Die Passivität des Laien wird nun abgelehnt. Dieser wird vielmehr mit jener Initiativkraft ausgestattet, die in den früheren Ausführungen der "Justice ..." den Kritikern zugedacht war. Warum? - Das Wissen der Kritiker bezieht sich, wie die Erfahrung lehrt (vergl. auch PA, 373), zumeist (fast) ausschließlich auf die F o r m einer Kunstschöpfung. Es kommt aber nicht eigentlich darauf an, das Wissen um die technischen Mittel und Erfahrungsweisen zu besitzen, sondern auf die Sicherheit des ästhetischen Urteils über das fertige, ganze Werk als solches. Wichtig ist auch die Fähigkeit, die Prinzipien der Beurteilung zu ergründen. Proudhon lehnt es ab, wenn die Kunstsachverständigen ihre durch Überschätzung des Technischen meist so schiefen Ansichten dem Publikum als maßgebend aufdrängen wollen in der Hoffnung, dieses werde die Meinungen von Fachleuten vorbehaltlos hinnehmen. Weitgehend haben sich die Kritiker derartig überspezialisiert, daß sie vor lauter technischen Regeln das eigentlich Schöne gar nicht mehr sehen. Die ästhe-

1) La Langue et l'Esthétique de Proudhon, S. 66

tische Kraft des Kunstwerks beruht auf einigen wenigen, einfachen Gesetzen. Da aber - und insofern - der Kritiker diese ignoriert, kann er keinen Vorrang vor dem kunstaufgeschlossenen Laien beanspruchen.

c) Wir sehen also, daß Proudhon schließlich den Laien zur Beurteilung von Kunstwerken aufruft. Der Künstler ist seiner Meinung nach wegen seiner großen Nähe zum eigenen Werk wenig fähig dazu, und den Kritiker machen seine Studien nicht viel befähigter für diese Aufgabe, eher hindern sie seine unbefangene Klarsicht. Freilich kann auch der Laie irren, das will Proudhon gar nicht abstreiten, aber die Angst vor Nichtzuständigkeit muß dem Kunstsinnigen genommen werden. Das Werk ist ja im Grunde genommen für ihn geschaffen worden, darum darf man ihm auch ein gültiges Urteil darüber zu-
trauen, und man muß es sogar von ihm erwarten. "Wir Profanen, wir Leute dienender Arbeit und trockener Analyse sind also berufen, die Kunst zu bewerten und die Stellung der Künstler zu regeln" ("C est donc à nous profanes, gens de travail servile et de sèche analyse, à faire le décompte de l'art et à régler la position des artistes". - PA, 10). Diese Auffassung vom Laien als Kunstrichter unterstreicht Proudhon wiederholt, indem er im "Principe de l'art" häufig darauf zurückkommt: "Die Kunst zerbricht sich den Kopf und schafft. Die Menge hat das Recht zu erklären, was sie verwirft oder bevorzugt, und ihrem Geschmack Ausdruck zu geben, ihren Willen den Künstlern aufzuerlegen, ohne daß irgendwer, sei er Staatsoberhaupt oder Experte, für sie sprechen oder sich als ihr Dolmetsch ausgeben dürfte [...] . Sie ist Richter und urteilt souverain. Sie kann, ohne daß jemand ihr entgegen könnte, sagen: Ich befehle, ihr Künstler habt zu gehorchen. Denn wenn eure Kunst meiner Eingebung widerspricht, wenn sie sich meiner Phantasie aufzuzwingen versucht, statt ihr zu folgen, wenn sie meine Urteile zu verwerfen wagt, mit einem Wort, wenn sie nicht für mich geschaffen ist, so verachte ich sie samt allen ihren Wundern und lehne sie ab" ("L'art s'ingénie et crée. La multitude a le droit de déclarer ce qu'elle rejette ou préfère, de signifier ses goûts, d'imposer sa volonté aux artistes, sans que personne, chef d'état ou experte, puisse parler pour elle et se porter interprète [...] . Elle est juge et prononce souverainement. Elle peut dire, et nul ne saurait lui répondre: Je commande: à vous, artistes, d'obéir. Car si votre art retousse mon inspiration, s'il prétend s'imposer à ma fantaisie, au lieu de la suivre; s'il ose récuser mes jugements, en un mot, s'il n'est pas fait pour moi, je le méprise avec toutes ses merveilles; je le nie". - PA, 11/12). Deswegen braucht der Laie durchaus nicht unkritisch zu sein und die Kunstkritik zu verwerfen. Er soll sich ruhig auch mit dieser befassen und dadurch seine Urteilskraft schulen. Es ist, wenn man diese Gedanken Proudhons richtig beleuchtet, also ein Irrtum Brandwajns, wenn er meint, der französische Philosoph gehe an die Beurteilung der Kunst

unter dem Gesichtspunkt der ausschließlichen Zuständigkeit des Kunstkritikers, des Denkers und des Jüngers der Vernunft heran. Wenn Proudhon in seinen Ausführungen Grundsätze der Kunst aufstellt, wenn er große Maler belehrt, wenn er vor allen dem Maler Courbet die Idee seines künstlerischen Schaffens zu geben versucht, weil dieser als Künstler das seiner Ansicht nach gar nicht selbst wirklich klar vermag, dann unternimmt er das nicht, weil er glaubt, auf dem Gebiet der Ästhetik Spezialkenntnisse wie die der eigentlichen Kunstkritiker zu besitzen, sondern er urteilt und führt seine Gedanken vorwiegend als Laie aus, als ein Mann der Allgemeinheit, für die letztlich die Kunstwerke geschaffen wurden. So schreibt Proudhon am 7. 7. 1864 an seinen Freund Delhasse: "Ich, der ich so wenig ein Kenner und Liebhaber [...], - so gleichgültig allen diesen Gemälden gegenüber bin, ich veröffentliche ein Buch über die Kunst! Das muß Sie und muß wohl auch andere in Erstaunen versetzen. Die Dinge, die ich sage, sind in der Tat noch nie ausgesprochen worden, und die Kritiken, die ich mir erlaube, sind so neu, so einmalig, so seltsam manchmal, daß sie mehr als einem Menschen werden zu denken geben. (2) Das wird eine Überleitung von der Reihe meiner älteren, fast ganz rein politischen und wirtschaftlichen Veröffentlichungen zu der neuen Reihe, in der ich mich bemühe, der Moral und der Literatur mehr Platz einzuräumen" ("Moi si peu connaisseur si peu amateur [...], si indifférent à toutes ces peintures, moi, publier un livre sur l'art! Cela doit vous étonner et en étonner bien d'autres. Les choses que je dis, en effet, n'ont jamais été dites et les critiques que je me permets sont si neuves, si originales, si drôles parfois, qu'elles donneront à penser à plus d'un. Ce sera une transition entre la série de mes publications antérieures, presque toutes purement politiques et économiques, et la série nouvelle où je me propose de donner plus de place à la morale et à la littérature"). Diese Briefstelle zeigt, daß Proudhon sich sehr klar darüber war, wie kühn und ungewöhnlich seine ästhetischen Konzeptionen sind und daß sie Freund und Feind erschrecken würden. Trotzdem ist er überzeugt von seiner Berechtigung, sich über die Kunst Gedanken zu machen und Beurteilungen zu geben. "Ich weiß über die Malerei wie über die Skulptur und die Musik nichts auf Grund eines Studiums oder einer Lehrzeit. Ich habe ihre Erzeugnisse immer so geliebt, wie jeder Barbar liebt, was ihm schön erscheint, was glänzt und seiner Einbildungskraft, seinem Herzen und seinen Sinnen schmeichelt, und wie jedes Kind Kupferstiche liebt. Ich liebe sie noch mehr, seit ich mich vor nicht langer Zeit daran gemacht habe, über sie nachzudenken" ("Je ne sais rien, par étude ou apprentissage, de la peinture, pas plus

2) Wir wissen allerdings heute durch Untersuchungen von Lossier, Guy-Grand und Brandwajn, daß Proudhon in seinen Anschauungen über die Kunst Vorläufer hatte und nicht alle Gedanken und Ideen reine Erzeugnisse seines Geistes sind. - Im folgenden werden wir diese Frage noch einmal aufgreifen.

que de la sculpture et de la musique. J'en ai toujours aimé les productions, comme tout barbare aime ce qui lui semble beau, ce qui brille, qui flatte son imagination, son coeur et ses sens, comme les enfants aiment les estampes. Je les aime davantage depuis que je me suis avisé, il n'y a pas longtemps de cela, d'en raisonner." - PA, 11/12). Wie Proudhon mitteilt, ist er für die bildende und die Dichtkunst wesentlich aufgeschlossener als für die Musik. In der Welt der letzteren fühlt er sich unbewandert und von ihren Schöpfungen schwer ansprechbar. "Ich habe nicht den geringsten Begriff von Musik" ("Je n'ai pas la moindre teinture de l'art musical" - Besser wohl übersetzt: Ich habe nicht den geringsten Anflug von Musikalität. - J, 345) schreibt er noch in der "Justice". Er erhebt darum auch nicht den Anspruch, über diese Kunst richtig zu urteilen. Immerhin glaubt er, sich mit dieser Kunst doch soviel beschäftigt zu haben, daß er sich getrauen könne, eine auf Beobachtung begründete Deutung zu formulieren. Zwar langweile ihn die Musik meistens, doch manchmal versetze sie ihn auch in mächtige Erregung, und von diesen Erlebnissen ausgehend, wolle er zu urteilen versuchen. "Die in diesen Fällen sehr lebendige Erregung kam bei mir völlig vom Gehirn her" ("L'émotion, très vive alors, m'est venue tout entière par le cerveau"). Während aber die anderen Künste ihre sie bedrängenden Ideen in Bilder, Plastiken und Worte umsetzen, bleibe die Musik, am wenigsten sinnlich, eine zumeist dem Geist zugeordnete Kunst. "Was die Bildhauerkunst für die Augen ist, ist meiner Ansicht nach die Musik für den Geist" ("Ce que la statuaire est aux yeux, la musique, selon moi, l'est à l'entendement". - J, 345). "Die Musiker schauen nicht, sie hören einen innerlichen Gesang, der sie entzückt und trunken macht. Die Musik ist eine moderne Kunst, weil die Ideen erst bei den Modernen wirklich zur Klarheit zu kommen beginnen" ("Les musiciens ne regardent pas, ils écoutent un chant intérieur, qui les ravit et les enivre. La musique est un art moderne, parce que les idées n'ont véritablement commencées à se débrouiller que chez les modernes" - J, 346). Die Fähigkeit spontanen Erfassens der ästhetischen Qualität eines Kunstwerks mangelt Proudhon, nach seiner eigenen Meinung, überhaupt. Seine Empfänglichkeit ist nicht so geschaffen, daß er sofort sagen könnte, ob ein Kunstwerk schön oder häßlich oder unbedeutend ist. Wenn er etwas zutreffend ästhetisch beurteilen will, so muß er vielmehr erst reflektieren. Diese zeitliche Verzögerung bedeutet aber nach seiner Ansicht keine Beeinträchtigung der endgültigen Urteilsfähigkeit. Proudhon muß durch gefühls- und verstandesmäßige Analysen den vollen Eindruck erarbeiten, den der erste Blick auf ein Werk ihm nicht gibt. Dabei vertreten sich wohl auch Geschmack und Verständnis. "Ich beurteile Kunstwerke mit dem natürlichen Geschmack des Menschen für schöne Dinge und vor allem mit dem, was ich in der Literatur gelernt habe" ("Je juge des oeuvres d'art par le goût naturel à l'homme

pour les belles choses, et surtout par ce que j'ai appris en littérature". - PA, 13), und "ich komme immer nur durch Reflexion und Analyse zur Einschätzung des Schönen" ("Ce n'est toujours que par réflexion et analyse que j'arrive à l'appréciation de beau" - PA, 13). Diese Selbstbekenntnisse Proudhons haben offenbar viele seiner Zeitgenossen übersehen, wenn sie mit aller Schärfe auf Proudhons künstlerisches Unvermögen hinweisen, um seine ästhetischen Ansichten entkräften und für gänzlich irrig erklären zu können. Camille Lemonnier nennt Proudhon "einen verabscheuungswürdigen Richter in Bezug auf Gemälde" (: un juge détestable en matière de tableaux") und Charles Léger sagt: "Proudhon, dieser große Schriftsteller, betrübt tief, was die Kunst betrifft" ("Proudhon, ce grand écrivain, navrant en matière d'art."). In einem Brief an Frau Roger des Gesnettes schreibt Flaubert: "Ich bin empört über die literarischen Ansichten dieses Kerls von Proudhon in seinem Buch "die Gerechtigkeit ..." etc. Welche Roheit!" ("Je suis indigné par les opinions littéraires du gars Proudhon dans son livre "la Justice ..." etc. Quelle brute!") (3) Unter den zahlreichen ablehnenden Stimmen der Zeitgenossen sind auch solche, die den Denker und Ethiker Proudhon anerkennen und schätzen, desto entschiedener aber sich von seiner ästhetischen Konzeption distanzieren. So schreibt William Burger (alias Thoré): "Avec ses hautes facultés de logicien et sa conscience profonde, Proudhon manquait cependant du premier instinct de l'art, du sentiment de la beauté et de la poésie." ("Bei seinen hohen Fähigkeiten als logischer Denker und seiner tiefen Gewissenhaftigkeit fehlte Proudhon doch der erste Instinkt für die Kunst, das Gefühl für das Schöne und die Poesie"). Und Zola nennt Proudhon "einen ehrlichen Geist, von einer seltenen Energie, der das Gerechte und das Wahre will" ("un esprit honnête, d'une rare énergie, voulant le juste et le vrai"), aber schließlich ist er doch der Meinung, daß "... das Buch von Proudhon das Werk eines zutiefst unzuständigen Menschen ist ..." ("... le livre de Proudhon est l'oeuvre d'un homme profondément incompétent ..") (4) Diese scharfen Angriffe und Einwände gegen Proudhons Urteilsberechtigung übersehen, daß ja Proudhon selbst zugegeben hat, in Dingen der Kunst ziemlich unwissend zu sein, aber daß seiner Meinung nach Unwissenheit keinesfalls zugleich Nicht-Zuständigkeit zu sein braucht. Und in Wahrheit ist Proudhon auch Künstler und urteilt nicht nur als Laie. Er bekennt selbst, daß er etwas von den Schwierigkeiten wisse, die ein Schriftsteller zu besiegen habe. In dieser Frage weiß sich der Philosoph übrigens sehr zu bescheiden, obwohl man ihm sonst im allgemeinen eine gewisse überstiegene Selbstsicherheit und sogar Überheblichkeit nicht immer

3) Flaubert, Correspondance, 1898, III, S. 158

4) Emile Zola: Mes haines: Proudhon et Courbet, Paris, G. Charpentier, 1880, S. 21 und S. 41

absprechen kann. Als Schriftsteller jedoch beansprucht er nur den Ruhm, ein rechtschaffener Mann zu sein. "Die Natur hat mir die Gabe einer guten Sprache verweigert" ("La nature m'a refusé le don de bien dire"), heißt es in den "Confessions d'un révolutionnaire" vom Jahre 1849. Noch demütiger schreibt er im Jahre 1861: "Ich habe den Dünkel gehabt, auf meine Art ein Schriftsteller sein zu wollen. Aber ich kenne mich jetzt. Ich bin weder Schriftsteller noch Denker, ich bin die Stimme eines ehrlichen Menschen, der in der Wüste schreit" ("J'ai eu la vanité de vouloir être à mon tour un écrivain. Mais je me connais à cette heure. Je ne suis ni écrivain, ni penseur, je suis une voix d'honnête homme qui crie dans le désert") (5). Oder ein Jahr später: "Ich halte mich für ein gewisses Talent; aber dieses Talent ist unvollständig, jäh, unausgeglichen, voller Auflösung der Zusammenhänge, voller Nachlässigkeiten, voller Unmäßigkeiten, voller Nebensächlichkeiten [...] . Als volkstümlicher Schriftsteller und Denker bin ich nur ein halber Mensch gewesen. Daraus mache ich mir wenig. Aber, wie ich glaube, bin ich ein ehrlicher Mensch gewesen; in dieser Rücksicht stelle ich mich ohne Umstände auf gleiche Höhe mit allen Meistern" ("Je me crois un certain talent; mais ce talent est incomplet, abrupt, inégal, plein de solutions, de continuité, de négligences, d'intempérances, de hors-d'oeuvre [...] . Je n'aurai été, comme écrivain populaire et comme penseur, qu'un demi-homme. Je m'en soucie peu. Mais j'ai été, je crois un honnête homme; là-dessus je me mets sans façon au niveau de tous les maîtres") (6). An dieser Selbsteinschätzung ist einiges richtig. Sie dürfte aber eher Proudhons hingerissene und zuweilen chaotische Art zu denken betreffen, als seine Sprache. Seine Sprache kann man fast immer als 'gediegen und deutlich' ('ferme et nette') bezeichnen und mit Hilfe dieser Sprache gestaltet er seine Schriften, erreicht er in ihnen künstlerischen Ausdruck und entfaltet seinen schöpferischen Geist. Mag man also mit Lossier einer Meinung sein, der feststellt, daß "Proudhon in Wahrheit nur die Malkunst während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts studiert hat und sogar diese Epoche nur in einer summarischen Art und Weise kannte" ("Proudhon n'a étudié, en réalité, que l'art pictural pendant la première moitié du XIX. siècle et cette époque, il ne la connaît même que d'une façon sommaire") (7), so kann das kein Einwand gegen Proudhons kritische Theorien und Beurteilungen sein. In seiner Person mischen sich gerade die notwendigen Elemente für angemessenes Urteilen über die Kunst und ihre Werke, denn er steht der ästhetischen Welt als Laie gegenüber, ohne daß ihm aber die natürliche Auf-

5) Proudhon, Correspondance, X, S. 362

6) Proudhon, Correspondance, XII, S. 92/3

7) Lossier, Le Role Social de l' Art selon Proudhon, Paris, Les Presses Modernes, 1937

geschlossenheit für sie fehlt, als Schriftsteller aber gehört er sogar aktiv in ihren Bereich. Georges Guy-Grand, neben Lossier der abwägendste Kritiker Proudhons, hat das gesehen und betont. Indem er auf ein Vorwort von Henri Lagrange zu der Veröffentlichung einiger Auszüge aus dem II. Kapitel der "Justice .." unter dem Titel "Les Femmelins" eingeht, kommt er auf Proudhon als literarischen Kritiker zu sprechen und erklärt sich darin mit Lagrange einer Meinung, daß Proudhon ein bewundernswerter Schriftsteller war. Wörtlich wird dort ausgeführt: "Proudhon ist ein bewundernswerter Schriftsteller, mehr noch, wie Sainte-Beuve, [Proudhons erster Biograph] es anerkannt hat, lag in ihm das Zeug eines literarischen Kritikers erster Ordnung. Seine vollendete, kräftige und einfache Sprache, von einer Eigentümlichkeit, von großartiger Beweglichkeit und Rhythmus kann nur mit derjenigen Bossuets verglichen werden. Und wenn dieser Name einem in den Geist kommt, [...] , wer, es sei denn Bossuet, hat weniger als Proudhon den Anspruch und den Willen gehabt, ein Schriftsteller zu sein. Diese beiden Dialektiker griffen nur zur Feder, um ihre Gedanken auszudrücken: darum gerade sind sie so große Künstler" ("Proudhon est un admirable écrivain, et de plus comme Sainte-Beuve [...] l'a reconnu, il y a avait en lui l'étoffe d'un critique littéraire de premier ordre. Sa langue pleine, robuste et solide, d'une propriété, d'un nombre et d'un mouvement magnifique, ne peut être comparée qu'à celle de Bossuet. Et si ce nom vient à l'esprit, [...] , qui si ce n'est Bossuet, n'a eu moins que Proudhon la prétention, la volonté d'être un écrivain. Ces deux dialecticiens ne prenaient la plume que pour exprimer leur pensée: c'est pour cela qu'ils sont si grands artistes") (8). So können wir uns wohl mit Puech einverstanden erklären, der der Meinung ist, daß Proudhon trotz so vieler Einwände gegen seine Zuständigkeit und des unübersehbaren Protestes der Zeitgenossen sich zu Recht berufen fühlen durfte, über die Kunst nachzudenken, ihre Regeln und Gesetze zu ergründen und ihre Werke kritisch zu bewerten. In einer Einführung zu Proudhons Werk "Du principe de l'art .." sagt Puech wörtlich: "Folglich erörtert der unermüdliche Denker im Verlauf dieser 25 der Kunst gewidmeten Kapitel diese mit Selbstbewußtsein, indem er denselben Methoden folgt, die ihm für das Studium anderer Themen dienen, und seine Betrachtungen, geprägt von der gleichen mutigen Logik, eingegeben durch dieselben Neigungen, ausgedrückt in derselben kräftigen und klaren Sprache, sind der Gegenstand von Kommentaren und Auslegungen gewesen, die vielleicht absichtlich den Gedanken Proudhons verwirrt haben, der alles in allem so einfach ist, wenn man ihn auf das wesentlich geistige Anliegen zurückführt, das ihn beherrscht" ("Ainsi au cours de ces vingt-cinq chapitres consacrés à l'art, le raisonneur

8) Guy-Grand, Sur Proudhon critique littéraire et philosophe in La Grande Revue, 25. 2. 1913: Controverses Proudhoniennes, S. 98

infatigable disserte avec assurance en suivant les mêmes méthodes qui lui servent pour étudier d'autres sujets, et ses réflexions empreintes de la même courageuse logique, inspirées par ses mêmes inclinations, imprimées dans sa même langue vigoureuse et précise ont été l'objet de commentaires et d'interprétations qui ont peut-être compliqué à plaisir la pensée de Proudhon, si simple en somme quand on la ramène à l'essentielle préoccupation morale qui la domine") (9). Die Klarheit und Widerspruchslosigkeit dieses Werkes rührt daher, daß es stets von diesem beherrschenden moralischen Gesichtspunkt aus entfaltet wird, wodurch die Konzeption zu seltener Eindringlichkeit gelangt. Es läßt sich über diesen Grundsatz zwar diskutieren, man kann ihn ablehnen, aber um Proudhon gerecht werden und um die folgenden Ausführungen ohne Vorurteil würdigen zu können, muß man von diesem Grundsatz ausgehen. Proudhon entwickelt die nach seiner Auffassung gültigen ästhetischen Prinzipien und Verhältnisse an Hand bestimmter Kunstwerke, wobei diejenigen Vergils und Courbets eine besondere Rolle spielen. Was Courbet betrifft, so ist Proudhon im übrigen noch durch ein zusätzliches Interesse geleitet. Er will eine Lanze für dessen noch weithin unverstandene Kunst brechen. Feinde und Freunde haben seiner Auffassung nach den Maler mißverstanden und den Menschen wie das Werk falsch eingeschätzt. Proudhon hat die Absicht, neben der theoretischen Herausarbeitung der allgemeinen ästhetischen Prinzipien auch eine spezifische Theorie der neuen, der zukünftigen Kunst, seiner eigenen Kunstrichtung zu geben, eben derjenigen, die sich die realistische nennt.

Die gestellte Aufgabe verlangt, daß Proudhon einzelne Kunstwerke kritisch beurteilt. Nun ist aber der Geschmack etwas rationell nicht Begründbares und in bestimmten Grenzen auch Individuelles. Deshalb ist seine Grundregel, die Kritik eines Werkes von der Ideen-Seite her zu beginnen, weil diese rationell beurteilbar ist. In dieser "sittlichen und vernünftigen Einschätzung" fühlt er sich stark, da er ein wissenschaftlicher Mensch ist. Für die Würdigung eines Werkes bleibt nur die Idee desselben Grundlage, denn der Geschmack ist nicht durch die Vernunft bestimmbar. Daher will Proudhon sein Geschmacksurteil nur mit dem Vorbehalt äußern, daß es ihm vielleicht nur persönlich eignet. Mag dieses vom Leser selber gefällt werden, nachdem Proudhon diesem zuvor die Motive dazu dargeboten hat (PA, 108).

So erklären sich alle folgenden ästhetischen Entwürfe Proudhons von dieser Position aus: er fühlt sich als Laie in künstlerischer Hinsicht und als denkender Mensch durchaus berechtigt und sogar besser geeignet, als die Künstler oder die speziellen Kunstkritiker, über die Kunst zu sprechen und ihre Werke zu analysieren. Anfänglich diesem Gebiet der Philosophie fernstehend, wird ihm

9) Jules Puech, Introductions et notes zu "Du principe de l'art . . .", Ausgabe M.C. Bouglet & H. Moysset, Paris 1939, Verlag: Marcel Rivière & Cie.

das Nachdenken über die Kunst gegen Ende seines Lebens so sehr persönliches Anliegen, daß vor allem die Art, sich darüber im "Du principe de l'art .." auszusprechen, an den lebendigen und unmittelbaren Stil seiner Briefe erinnert.

Das ästhetische Vermögen

Nachdem Proudhon sich eingehend darüber geäußert hat, warum er sich nicht scheue, über die Kunst und ihre Prinzipien kritisch zu urteilen, und daß in seine Berechtigung alle Laien, seien es Philosophen oder nur der Kunst gegenüber aufgeschlossene Menschen, mit eingeschlossen sind, erhebt sich vor ihm die Frage nach dem allen Menschen gemeinsamen Vermögen, das sie in den Stand setzt, das Schöne zu erfassen und zu beurteilen. Proudhon gibt diesbezüglich eine sehr klare Auskunft. Er definiert: "Ich nenne also ästhetisch das dem Menschen eigene Vermögen, das Schöne und Häßliche [...] in seiner Person und in den Dingen wahrzunehmen oder zu entdecken" "J'appelle donc esthétique la faculté que l'homme a en propre à appercevoir ou découvrir le beau et le laid [...] en sa personne et dans les choses". - PA, 17). Damit ist der Teil des ästhetischen Gesamtvermögens bestimmt, den man das Kunstverständnis nennt, die 'apperception' (a). Die zweite Fähigkeit des ästhetischen Vermögens ist die der Schöpfung des Schönen, der 'création'. Es ist nicht völlig zu klären, ob die vorangegangene Definition Proudhons auch auf diese 'création' Bezug hat. Der Ausdruck 'découvrir' ('entdecken') könnte es vermuten lassen. (b)

a) Sehen wir zuerst, welches Bild Proudhon in seinen Ausführungen von dem Vermögen der apperception entwirft. Das Kunstverständnis, so sagt er, zeichnet sich durch zwei aufeinanderbezogene geistige Aktmomente aus, es ist die Synthesis aus Geschmack ('goût') und Vernunft ('raison'). Der Geschmack ist immer individuell. Er ist verschieden stark angelegt und entwickelt, er differiert von Person zu Person. Mögen ihm auch Regeln zugrunde liegen, so ist er letztlich doch rationell unerhellbar. "De gustibus [...] non disputandum", lautet in Bezug auf ihn Proudhons Grundsatz, den er häufig wiederholt (z.Bsp. PA, 23, 371; J, 344). Rationale Eindeutigkeit ist hier nicht zu erreichen. Wenn es in der Kunst dennoch rationell faßbare Regeln gibt, so deshalb, weil das Kunstverständnis immer eine Synthese aus Geschmack und Vernunft ist und die letztere diese Regeln mitbringt. "Es gibt in der Malerei wie in den bildenden Künsten allgemeine Regeln, höhere Prinzipien, die von der Vernunft herkommen und denen sich weder Künstler noch Philosoph entziehen kann" ("Il est, dans la peinture comme dans les beaux-arts, des règles générales, des principes supérieurs qui relèvent de la raison, et auxquels ni artiste ni philosophe ne se peut dérober". - PA, 15; vergl. auch 23/4). Da der Geschmack bildefähig ist und sich gewöhnlich erst langsam entwickelt, muß zunächst das Verständ-

nis geweckt und durch dauernde Übung und fortwährende Selbstverbesserung entfaltet werden. Von daher leuchtet es ein, daß für das sich in Urteilen fixierende Kunstverständnis vor allem die 'raison' wichtig wird, weil sie allein feste Regeln gibt. Bei der Beurteilung von Kunstwerken geht es also darum, zunächst die Idee eines Werkes zu klären, denn diese wird von der 'raison' erfaßt, bei deren Gebrauch wir auf sicherem Boden stehen. Wie in seinen früheren Äußerungen über die Kunst behauptet Proudhon nun auch in "Du principe de l'art ..", daß "der Gedanke die Hauptsache und das Dominierende ist; daß die Frage nach dem Gehalt immer den Vorrang hat vor der Frage nach der Form, und daß in jeder Kunstschöpfung die Idee eingehend behandelt sein muß, bevor man den Gegenstand geschmacklich beurteilt" ("que la pensée est la chose principale, la dominante; que la question du fond prime toujours celle de la forme, et qu'en toute création de l'art avant de juger la chose de goût, il faut vider le débat sur l'idée". - PA, 14).

Es ist aber hierbei zu beachten, daß für Proudhon das Wort 'raison' eine umfassendere Bedeutung hat, als ihm gewöhnlich gegeben wird. Raison ist zwar auch

1. Das Vermögen, die faktische Beschaffenheit eines Gegenstandes zu erkennen, ihn in seinen Beziehungen zu erfassen;
2. aber darüber hinaus auch das Vermögen zur Erfassung der 'justice', der Gerechtigkeit und axischen Richtigkeit desselben, was da faktisch ist. Sie umschließt also zugleich das theoretische und das praktische (ethische) Urteilen. Die Ausführungen Proudhons z.B. über Courbets Rückkehr vom Markt lassen deutlich erkennen, daß er auch in der Abhandlung "Du principe de l'art .." immer diesen erweiterten und vertieften 'Raison-Begriff' verwendet. Proudhon sagt, was Courbet wiedergeben wolle, sei keine mehr oder weniger lächerliche Trunkenheitszene, es sei auch nicht allein der Kontrast zwischen der Pflicht priesterlichen Ernstes und der Verletzung der Gesetze der Enthaltsamkeit (PA, 266). Es sei dem Maler vielmehr darum gegangen - und hierin erweise er sich als großer Künstler - die grundsätzliche Ohnmacht der religiösen Zucht und die prinzipielle Unmöglichkeit für einen Priester, strenge Tugend zu bewahren, sichtbar zu machen. Die menschliche Raison erfaßt also im Verstehen eines Kunstwerkes nicht nur die faktische Wirklichkeit, die der Künstler objektiviert hat, (im vorliegenden Falle die von ihrer Zusammenkunft zurückkehrenden trunkenen Geistlichen), sondern sie beurteilt zugleich diese Wirklichkeit in ihrer Eigenschaft als praktische Vernunft, bzw. sie nimmt Stellung zu dem im Bilde objektivierten Werturteil des Künstlers (Die Trunkenheit des Priesters ist verwerflich. Sie wurde von Courbet auch als moralisch häßlich dargestellt, und diese Kundgebung des Künstlers findet nun durch die kunstsachverständige raison, insofern sie praktisch urteilt, Beifall.

Diese Trunkenheit ist laut der praktischen Vernunft die Folge eines unmenschlichen Ideals der Askese, welches mit seiner Folge: der priesterlichen Ausschweifung, zugleich mitverurteilt wird). Erst nachdem die menschliche Vernunft sowohl das faktisch Reale als auch den ethischen Wert oder Unwert einer Gegebenheit richtig erfaßt bzw. beurteilt hat, kann der Geschmack sein Wort sprechen. Fehlt das Verständnis der *raison*, so geht der Geschmack notwendig fehl. Brandwajn, - bewogen durch diese starke Betonung der Wichtigkeit der *raison*, des Gedankens und der Idee im Bereich der Kunst, - ist der Ansicht, daß sich in der Struktur der Proudhonschen Ästhetik gegenüber seiner ersten, das eigentlich Schöne und den Geschmack negierenden Ansätzen wenig geändert habe. Zwar sei als neues Element der 'goût' in das ästhetische Vermögen "schüchtern eingezogen", aber es bestehe kein Gleichgewicht zwischen Geschmack und Vernunft, letztere habe das Übergewicht, denn nur unter dem Regiment der *raison* könne sich der 'goût' voll entfalten und irrumslos sein. "Die gegenromantische Einstellung und der rationalistische Charakter der Ästhetik Proudhons bleibt trotzdem nicht weniger deutlich, [...] das Innerste ist mehr als jemals von der Vergötterung der Vernunft beherrscht" ("L'anti-romantisme et le caractère rationaliste de l'esthétique proudhonienne n'en restent pas pourtant moins nets, [...] le fond est plus que jamais dominé par l'idolâtrie de la raison"). (1) Wir können diese Auffassung nicht teilen, denn sie übersieht, was oben über den erweiterten *Raison*-Begriff Proudhons gesagt wurde und daß die Ästhetik Proudhons eng an die Ethik des Philosophen anknüpft. Proudhons Ethik gründet - wir wiesen schon darauf hin - auf einem angeborenen Gefühl, das allen Menschen eignet. Er ist überzeugt von der Existenz eines Echos in unserer Seele, das je nach der gegebenen Voraussetzung entweder 'gut' oder 'schlecht' antwortet, entweder zustimmt oder ablehnt. Diese angeborene Fähigkeit garantiert die richtige Erkenntnis der gegenseitigen Interessen, bekämpft im Namen der Menschenwürde den Egoismus und bereitet den endlichen Triumph der 'Justice' vor. Die unbestreitbare Fortentwicklung der Menschheit beweist, daß diese Kraft und wie mächtig sie am Werke ist. Auf diesem Vermögen der Vervollkommenung des Menschen gründet und vollzieht sich der Fortschritt zu dem letzten Ziel hin, zur 'solidarité universelle'.

Verwandt, wenn auch sekundär hinsichtlich der Wichtigkeit, ist dieser Hauptfähigkeit des Menschen das ästhetische Vermögen. Was die Justice im Ganzen der Ordnung zu erreichen strebt, nämlich die Vollkommenheit, das unternimmt die Ästhetik in einem Teilbereich. Beide Vermögen streben dem Ideal zu. Das ästhetische Leben wird, gerade dank seiner *Raison*-Seite, von den gleichen Gesetzen regiert wie das moralische. Das *Raison*-Element ist in der

1) La Langue et l'Esthétique de Proudhon, S. 60

künstlerischen Wirklichkeit jener Faktor, den diese mit der ethischen Wirklichkeit gemeinsam hat. Proudhon kann, wenn man ihn in seiner Gesamthaltung als Denker zu begreifen sucht, gar nicht auf diese wesentliche Seite des ästhetischen Vermögens verzichten, aber fehlt ihm wirklich jedes Gefühl des Eigenwertes des Schönen? - Kann man ihn ganz verstehen, wenn man vor der Beurteilung seiner Ästhetik lediglich feststellt, daß seine Konzeption nur unter dem Gesichtspunkt des Ethikers und Sozialisten zu begreifen und anzuerkennen sei, aber nicht angesehen werden dürfe als die Auffassung eines künstlerischen Menschen, der das Licht des Schönen wirklich empfangen hat? - Wir haben keine Stimme unter Proudhons Kritikern entdecken können, die, wenn sie seine ästhetischen Ansichten auch nicht ablehnten, jedoch auf jene Einschränkung vor ihrer Analyse des Proudhonschen Systems verzichtet hätten. In Wahrheit darf man dagegen wohl sagen, daß es keine Einschränkung und Entfremdung bedeutet, wenn Proudhon über das Schöne und die Kunst nicht vom rein ästhetischen Standpunkt aus urteilt, sondern seine Überlegungen stets in den größeren Zusammenhang der ethischen und sozialen Gegebenheiten stellt. Das ästhetische Vermögen ist nicht ohne enge Beziehung zu anderen, vor allem dem moralischen Vermögen des Menschen, zu denken. Das bedeutet aber nicht, Proudhon hätte den Eigenwert dieser Fähigkeiten übersehen und nicht betont. Im Gegenteil, mit dem Gebrauch der Raison allein erschöpft sich seiner Meinung nach die Erfassung des Schönen nicht. Kunst ist keineswegs nur theoretisches Verständnis und sittliches Urteil. Wie wir oben bereits zeigten, ist das ästhetische Vermögen eine Synthesis aus 'raison' und 'goût', kurz also: die Kraft, ein ästhetisches Gesamturteil zu fällen. Die Vernunft richtet sich ja nur auf die Idee, auf das Vernunfthafte eines Kunstwerks, auf die Physis und das Ethos. Erst der Geschmack aber erfaßt das Ideal, die eigentliche Schönheit oder Häßlichkeit. "Um die Schönheit der Dinge zu beurteilen, mit anderen Worten, um sie zu idealisieren, muß man die Beziehungen der Dinge kennen; wenn nun allerdings auch die Kunst diese Erkenntnis nicht entbehren kann noch ihr widersprechen darf, so kann sie [cf. die Erkenntnis] sie [nämlich: die Kunst] doch nicht ersetzen und sie erklärt sie nicht ganz. Sie hängt noch von einem anderen Vermögen ab: dem eigentlichen Gefühl für das Schöne und die Kunst, einfacher gesagt: dem GESCHMACK" ("Pour juger de la beauté des choses, en autres termes pour les idéaliser, il faut connaître les rapports des choses; toutefois, si l'art ne peut pas se passer de cette connaissance ni la contredire, elle ne peut pas non plus le suppléer et ne l'explique pas tout entier. Il relève encore d'une autre faculté, qui est le sentiment même du beau et de l'art, ou plus simplement le GOUT". - J, 343). Ein gewisser Bereich des Kunstschönen untersteht der Einbildungskraft und dem Vermögen der Idealisierung. Hier ist der Geschmack die eigentliche Autorität,

und alles, was man über diesen Geschmack sagen kann, ist, daß er über die (Gesamt)-Wirklichkeit (d.h. Ethos und Physis) hinausgeht, ohne daß er doch der Vernunft widersprechen dürfte (J, 344).

Das Wort 'idéal' hat in den ästhetischen Darlegungen Proudhons eine dreifache Bedeutung; es bezeichnet:

1. und vor allem: die ästhetische Werthaftigkeit; dann aber auch
 2. die irrationale Setzung eines Absoluten z.B. in der Religion (Gott etc) oder im Kommunismus (dort ist es: 'la communeauté'); und schließlich
 3. die vollendete Vernünftigkeit (im theoretischen wie im praktischen Sinne).
- Als solche ist das Ideal mit der Idee identisch.

Wenn nicht anders vermerkt, verwenden wir im folgenden das Wort idéal immer nur in der ersten Bedeutung, die im ästhetischen Felde natürlich die vorherrschende ist. Wegen der ästhetischen Werthaftigkeit gerade wird das Schöne nicht nur rationell erfaßt, sondern es kommt immer ein irrationales Moment hinzu, das Geschmacksmoment. Proudhon übersieht keineswegs, daß die Ideen durch die Kraft des künstlerischen Geschmacks und der künstlerischen Vollendung ihren schönsten Ausdruck erhalten. Damit aber das Schöne nun nicht wieder in die romantisch einseitig verstandene Freiheit von jeder Bindung ausbricht, damit sich nicht die zahlreichen Mängel dieser Bindungslosigkeit ergeben, betont er besonders deutlich, daß dieser Geschmack trotz seiner Irrationalität an die rationale Wirklichkeit gebunden bleiben muß. Diese Gebundenheit besteht:

1. in der notwendigen Voraussetzung eines faktischen Seins. Schönheit ist immer nur an einem Wirklichen (einem tatsächlich Wirklichen oder als wirklich Imaginierten; das ist zunächst nebensächlich). Als ihr Träger ist also das Wirkliche die Voraussetzung. Ist aber das Gestaltete nicht eigentlich wirklich, und damit meint Proudhon, widerspricht es den Gesetzen der Wirklichkeit, so kann es auch nicht schön sein, denn schön ist nur das Wirkliche.

2. aber besteht sie, d.h. diese Gebundenheit, darüber hinaus noch darin, daß eigentlich schön nur das Gute sein kann. Freilich ist es durch eine besondere Perversion möglich, wie noch zu zeigen sein wird, daß die Kunst den Versuch unternimmt, auch das Unwahre und Schlechte mit ihren Mitteln zu idealisieren und zu verherrlichen. (Sie kann das mittels einer künstlichen Übertragung der an Wahrem und Gutem gewonnenen Schönheit auf ein Unwahres und Schlechtes). In diesem Sinne hält es auch Proudhon für eine Tatsache, daß sich die Sphäre des Schönen nicht immer mit der des Wahren und Guten deckt. Die Kunst kann auf den Bereich des Bösen und Unwirklichen übergreifen und diesem dienen. Etwas als wirklich Phantasiertes kann so beschaffen sein, daß es den Gesetzen der Wirklichkeit widerspricht. Das darf nicht mit dem verwechselt werden, was man gewöhnlich als sittliches Ideal bezeichnet; denn

da handelt es sich zwar um etwas, das noch nicht wirklich ist (also in diesem Sinne auch um etwas Unwirkliches), das aber durch tätige Überwindung der jetzigen unvollkommenen Wirklichkeit in der Tat und Wahrheit wirklich werden kann, das also den Gesetzen möglicher Wirklichkeit nicht widerspricht. Das hier gemeinte ästhetische Unwahre ist gerade das, das nie sein kann, da es den Gesetzen aller Wirklichkeit widerspricht.

Sehr oft erweist sich, daß eine bloß durch den ästhetischen Geschmack geleitete Vernunft deraisoniert, daß sie in nur subjektiven Urteilen stecken bleibt, denen jede Orientierung an den Gesetzen der Wirklichkeit und Sittlichkeit abgeht. Auch ist nicht alles den subjektiven Geschmack Ansprechende schon von jener Schönheit (der einzig wahren Schönheit), durch die das Wahre und Sittliche hindurchleuchtet. Der Geschmack geht vielmehr als empirischer auch auf das Angenehme, das nur zu leicht mit dem Schönen verwechselt oder vermischt wird. Das Unvernünftige kann in Wahrheit nicht schön, aber es kann angenehm sein. "Es gibt nichts, was schlechteren Geschmacks wäre und das ästhetische Gefühl mehr zurückstieße als das Absurde" ("Il n'y a rien qui soit de plus mauvais goût, qui choque davantage notre sentiment esthétique, que l'absurde". - PA, 107).

Weil die Kunst den Menschen und die Wirklichkeit zum Gegenstand hat, bedarf sie einer vollen Erkenntnis dieser Objekte, d.h. der zutreffenden Erfassung der Realitäten. Sie bedarf "eines Realen und positiv Guten, das ihr als Motiv dient" ("d'une réalité ou idée positive, qui lui serve de motif". - J, 343). Allerdings ist diese Kunst-Wirklichkeit diejenige der Lebenserfahrung, keineswegs die der (immer abstrahierenden) Wissenschaft. Es kommt daher nicht auf die 'exakte Nachahmung' ('imitation exacte') des dargestellten Gegenstandes an (J, 343). In der Kunst handelt es sich nicht um den allgemeinen, begrifflichen Gegenstand, sondern um Gegenstände des konkreten realistischen Bewußtseins. Deshalb ist der Abstand vom wissenschaftlichen, philosophischen und juristischen Gegenstand zum Kunstgegenstand sehr groß. Nur das unmittelbare Objekt des vollkonkreten Bewußtseins kann Kunstgegenstand sein. Da nun aber nach Proudhon in der Kunst das Schönheitsempfinden von entscheidender Wichtigkeit ist und dieses Gefühl bei den einzelnen Menschen variiert (PA, 23) sowie rational nicht bestimmbar ist (J, 342), so ist es unmöglich, einen Beweis für die künstlerische Qualität eines Kunstproduktes zu geben. In "De la Justice ..." sagt Proudhon deshalb: "Der Geschmack [...] ist für jeden frei" ("Le goût [...] est pour chacun la liberté") (J, 344). Es gibt allenfalls ein äußeres Zeichen, nach dem man schließlich das Schönheitsmaß eines Kunstwerkes bestimmen kann: die Breite und Tiefe des Widerhalls eines solchen Werkes in der Öffentlichkeit, in der Gesellschaft. (Diesen Gedanken übernahm unter anderem Tolstoi in seine Kunstauffassung). Wohl verstanden, das ist ein Maßstab

für positive ästhetische Qualität. Negativ läßt sich hingegen oft direkt ausmachen, daß ein Werk nicht schön ist, wenn es nämlich den Gesetzen der Vernunft widerspricht. "Der Künstler, dessen Werk die Wahrheit der Dinge respektiert und zugleich der größten Zahl gefällt, erhält den größten Ruhm von allen, da sein Ideal das mächtigste ist: es gibt keine andere Regel" ("L'artiste dont l'oeuvre, en respectant la raison des choses, plaît au plus grand nombre, sera réputé le plus grand de tous, puisque son idéal est le plus puissant: il n'y a pas d'autre règle". - J, 344). Desgleichen sagt Proudhon in "Principe de l'art ..": "Ich will die Regeln des Urteils geben", gemeint ist: insofern sie von der Raison abhängen. Was die eigentliche Schönheit betrifft, die der Geschmack erfaßt, so "wird das Publikum urteilen" ("Je veux donner les règles du jugement: le public jugera! - PA, 15). (vergl. Seite 23 dieser Arbeit).

b) Im Vorangegangenen haben wir versucht, Proudhons Auffassung vom Vermögen des Kunstverständnisses, der 'apperception' herauszuarbeiten und uns klar zu machen. Nun stehen aber in der Menschheit den Kunstsinnigen die Künstler als Schöpfer von Kunstwerken gegenüber. Das ästhetische Gesamtvermögen muß also neben der Fähigkeit, das Schöne zu erfassen, noch die Fähigkeit, es hervorzubringen, umschließen. Proudhon unterscheidet in diesem von ihm 'création' genannten Teilvermögen drei Momente:

1. sentiment esthétique (αἰδῶσις), das sich ausdrückt in
 - a) invention (Erfindung des Schönen)
 - b) exécution (Gestaltung, Ausführung des Schönen)
2. l'estime de soi (Eigenliebe, Selbstschätzung)
3. imitation (Nachahmung)

Zu 1a und b): Grund der Fähigkeit, das Schöne zu schaffen, ist das ästhetische Gefühl, gleichsam eine untrügliche Schwingung der Seele, eine Art Resonanz, mittels derer der Künstler das Schöne setzt. Gewisse Wirklichkeiten werden vom Geist des Künstlers also schön oder häßlich, erhaben oder gemein angesehen (reputiert) (PA, 19). Dieses sentiment entspricht hier dem, was vorhin in der Apperzeption des Kunstwerkes als solchem mit dem Wort 'goût' bezeichnet wurde. Es ist das Ergreifen der ästhetischen Qualität in einer wirklichen Gestalt. "Froh oder traurig zu sein ohne wirklichen Anlaß, beim bloßen Anblick eines Bildes, das ist das Prinzip oder die Erstursache der Kunst in uns" ("Etre joyeux ou triste sans cause réelle, à la simple vue d'une image, voilà quel est en nous le principe ou la cause première de l'art". - PA, 19). Die Fähigkeit dieses Sentiments nennt Proudhon auch "die Macht der Erfindung" (PA, 19) und den "poetischen Sinn" ("sens poétique", PA, 20).

In einem zweiten Stadium gestaltet dann der Künstler seine Erfindung und läßt, indem er diese Gestaltung auf die Betrachter wirksam macht, seine Kraft

und seine Empfindung gleichsam in die Seele der anderen Menschen fließen ("passer le sentiment dans l'âme des autres" - PA, 19). So wie beim Kunstverständnis der Geschmack wesentliche, notwendige Ergänzung der raison ist, so kann man bei der Kunstschöpfung dieses 'sentiment' als unentbehrliche 'vis poetice' bezeichnen. Es ist als Kraft der Konstitution des Schönen eigentliche Mitte des künstlerischen Schaffens; fehlt es, so sinkt das Kunstwerk zu etwas herab, was vielleicht noch als brillante kunsttechnische Gestaltung angesprochen werden kann, aber nicht mehr als Kunstwerk. "Wo die Seele und die Sensibilität mangeln, gibt es keine Kunst, da gibt es nur noch Handwerk" ("Là où manque l'âme, la sensibilité, il n'y a point d'art, il n'y a que du métier" - PA, 21). Wie weit hat sich doch Proudhon mit dieser Ansicht von seinem früheren Standpunkt entfernt! Die künstlerische Arbeit ist nun für ihn doch viel mehr als die Arbeit eines Handwerkers. In ihr verbirgt sich ein durchaus unabwägbares Element, das dem rationalen Bewußtsein verschlossen bleibt und zu der schwer faßbaren Seite des ästhetischen Gefühls und des Geschmacks gehört.

Bedeutet nun aber auch, so fragt Proudhon weiter, die Fähigkeit der ästhetischen Erfindung durch das sentiment zugleich eine besondere Befähigung des mit diesem sentiment begabten Künstlers, die Wahrheit und die Gerechtigkeit zu erfassen? - Nein. Das ästhetische Gefühl ist keineswegs ein Korrelat oder eine Folge der Tiefe rationaler Erkenntnisfähigkeit oder sittlicher Urteilskraft. Proudhon behauptet vielmehr, daß im Gegenteil gewöhnlich das sentiment im umgekehrten Maße wie der philosophische Geist vorhanden ist. ("Elle est en raison inverse de l'esprit philosophique"). "Fast nur unter dieser Bedingung erreicht ein Künstler den Gipfel seines Berufs" ("Ce n'est guère qu'à cette condition qu'un artiste atteint aux sommets de sa profession". - PA, 26). Diese Bemerkung ist unter dem Gesichtspunkt zu werten, daß Proudhon überwiegend an den bildenden Künstler denkt, zugleich widerlegt sie aber auch die zahlreichen Fehlurteile seiner Kritiker, die Proudhon leichtfertig einer Verwischung der Grenzen zwischen dem wissenschaftlichen, dem philosophischen und dem künstlerischen Bereich bezichtigen. Für Proudhon ist das ästhetische Vermögen ein von allen anderen Vermögen des Menschen verschiedenes, aber es steht in Beziehungen zu den anderen Vermögen, vornehmlich zu jenen, die im geistigen Gefüge des Menschen eine noch wichtigere Funktion auszuüben haben, wie z.B. die sittlichen und die wissenschaftlichen Fähigkeiten. Übrigens stimmt mit seiner Behauptung, daß die ästhetische Urteilskraft unabhängig von der theoretischen und ethischen funktioniere, Proudhon mit Scheller überein, der in seinem "Formalismus in der Ethik ..." schreibt, "daß das Wertnehmen [...] allen vorstellenden Akten nach einem Wesensursprungsgezet vorhergeht, und daß seine Evidenz von der Evidenz jener letzteren weit-

hin unabhängig ist" ("Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wert-ethik" Ausg. v. 1916, S. 205).

2) Zu diesem ersten Moment der künstlerischen *création* kommt nun nach Proudhon als zweites hinzu: die Rückwendung des *sentiments* auf die Person des Künstlers selbst: "*L'estime de soi*". Wenn Proudhon die ästhetische Empfindung als den Keim und den Quell der Schönheit betrachtet, so ist die Liebe zu sich seiner Ansicht nach die '*impulsion*', der treibende Motor, der das *sentiment* und damit die Kunst überhaupt zur Entfaltung und Wirksamkeit bringt. Der mit der ästhetischen Fähigkeit begabte Mensch wendet sich auf sich selbst zurück, er will sich schön, ruhmreich, edel und erhaben, - alles im größten Ausmaß und in höchster Fülle. (An dieser Stelle geht Proudhon weiter als Kant, der die Meinung vertritt, daß die Neigung zur Verschönerung des Daseins und seiner selbst beim Menschen erst durch sein Leben in der Gemeinschaft mit anderen hervorgerufen wird. Für Proudhon aber ist dieses '*l'estime de soi*' etwas Ursprünglicheres, spontan vor der gesellschaftlichen Beziehung im Menschen Vorhandenes, denn er schränkt dieses '*Sich-Schön-Wollen*' nicht auf das Zusammenleben mehrerer Menschen ein, sondern nimmt an, daß der Mensch sich bereits von jeder Hinordnung auf die Umwelt, nur im Hinblick auf sein eigenes Sein, '*idealisieren*' und sein Denken künstlerisch verklären will). Dieser Wunsch treibt ihn zur Entfaltung seines Könnens.

Zu 3) Aus der Vereinigung des ästhetischen Gefühls und der Selbstschätzung ergibt sich dann ein letztes Moment: der Trieb zur Nachahmung, zur Reproduktion. Gemeint ist die (Re)-Produktion des ursprünglich geistig imaginierten Schönen im materiellen Stoff. Welchem Ziel strebt dieses sekundär aus den vorangegangenen Momenten entstehende Treiben zu? - Es ist geleitet von dem Wunsch:

1. das in der Vorstellung Gebildete am Entschwinden zu hindern, bzw., wenn es schon entchwunden ist, es zu ersetzen, und
2. immer wieder neu die Gegenwart des Schönen erleben zu können.
3. aber schließlich, die Schönheit des ästhetisch imaginierten Gegenstandes in der Realisation noch zu steigern. Diese Motive erweisen die Bedeutung der Imitation und machen sichtbar, welche große Rolle sie in der Kunst spielt. Jede Kunst - Dichtung und Musik nicht ausgenommen - ist beseelt von dem Ziel der Entzeitlichung (nicht im Sinne der Zeitlosmachung, sondern im Sinne des Unvergänglichmachens) und der Verklärung (d.h. maximalen Idealisierung, von Proudhon auch Glorifizierung genannt).

Nachdem Proudhon '*apperception*' und '*création*' als die beiden Grundakte des ästhetischen Vermögens analysiert hat, bleibt ihm noch die Aufgabe, Aussagen über dieses Gesamtvermögen selbst zu machen, es näher zu bestimmen. Er schreibt: "Ich habe bemerkt, daß die Natur uns alle, wie wir da sind, mit

Bezug auf die Idee und das Gefühl annähernd gleichermaßen zu Künstlern geschaffen hat" ("J'ai remarqué que tous tant que nous sommes, la nature nous a faits, quant à l'idée et au sentiment, à peu près également artistes". - PA, 12). Das ästhetische Vermögen ist also eine jedem Menschen zugeordnete spezifische Fähigkeit, eine geistige Anlage aller vernünftigen Wesen. Diese Behauptung, das ästhetische Vermögen sei in allen Menschen "fast gleich stark" angelegt, muß uns in Erstaunen setzen, denn die Erfahrung widerlegt doch diese These. Aber schon 20 Jahre vorher äußerte Proudhon in einem Brief an Ackermann vom 23.5.1842 eine ähnliche Ansicht. Es heißt da: "Wir haben alle das angeborene Gefühl für die Poesie und einen Anfangsgrund von poetischem Talent; Boileau glaubte es, [...] ebenso wie Goethe; aber er gab nicht zu, daß dieser Keim in seinem verhältnismäßigen Durchschnitt durch Arbeit das werden kann, was man bei Homer sieht; das [erste] reichte für seine These aus, und ich finde, daß er Vernunft hatte. Wir sind [zwar] alle bewundernde Beurteiler, weil wir alle den Keim besitzen: wir sind [aber] nicht alle Ausübende, weil wir nicht alle die Befruchtung empfangen" ("Nous avons tous le sentiment inné de la poésie et un commencement de talent poétique; Boileau le pensait, [...], tout comme Goethe; mais il n'admettait pas que ce germe, dans sa moyenne proportionnelle, pût devenir par le travail ce qu'on voit dans Homère; cela suffisait à sa thèse et je trouve qu'il avait raison. Nous sommes tous appréciateurs, parce que nous avons tous le germe: nous ne sommes pas tous faiseurs, parce-que nous ne recevons pas tous la fécondation"). Daraus wird also deutlich, daß zwar alle Keime des ästhetischen Vermögens in uns liegen, daß aber, um zum aktiv tätigen Künstler werden zu können, also der 'exécution' fähig zu sein, ein befruchtendes Element von außen hinzutreten muß. Warum sind wir nicht alle 'faiseurs', Menschen, die nicht nur künstlerisch empfinden, sondern auch gestalten, wenn wir doch annähernd die gleichen Möglichkeiten und Ansätze in uns vorfinden? -

Wir glauben, daß Proudhons Antwort auf die Frage bereits in seinem Jugendwerk "Qu'est-ce que la propriété?" zu suchen ist, wo er die Meinung entwickelt, alle Menschen hätten der Anlage nach die gleichen Begabungen, die auf Entfaltung warteten. Daß es dennoch im aktuellen Besitz dieser Befähigungen so große Unterschiede gebe, daß neben extrem intelligenten Menschen z.B. extrem geistig unentwickelte zu finden seien, sei nichts Natürliches, sondern eine Folge der ungerechten sozialen Zustände, die durch die Arbeitseinteilung und ungleichmäßige Verteilung des Eigentums so unterschiedliche Existenzbedingungen schufen. Dies hätte zu einseitigen Entwicklungen geführt. Was Proudhon dort in Bezug auf menschliche Begabungen im allgemeinen ausführt, das kann man wohl auch für die künstlerischen Anlagen im besonderen geltend machen. Wenn er also an die Tatsache der Verschiedenheiten künstleri-

scher Befähigung denkt, so nimmt er nicht an, daß diese ursprünglich der Anlage nach in derart großen Unterschieden bestehen, sondern erst aus ungerechten gesellschaftlichen Zuständen folgen. Stünden alle unter den gleichen Bedingungen und wirkten sich die unterschiedlichen sozialen Gegebenheiten der Vergangenheit in der Gegenwart nicht mehr aus, so würde sich nicht ein so krasser Unterschied der Befähigung (und zwar apperception und création des Schönen) zeigen, sondern die ästhetischen Fähigkeiten wären bei allen Menschen nicht nur anlagemäßig, sondern auch in der Auswirkung fast gleich. - Wir wiesen schon darauf hin, welche wichtige Rolle in Proudhons gesamtem denkerischen System seine Überzeugung von der Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen spielt. Es ist daher nicht erstaunlich, daß Proudhon das Tier von jeder ästhetischen Befähigung ausschließt, denn nur der Mensch besitzt die Möglichkeit zum Vollkommenen. Dem Tier fehlen alle die für das ästhetische Vermögen notwendigen Kräfte. Proudhons Meinung ist, daß das Tier nicht bewundert, daß es keinerlei ästhetischen Geschmack zeigt und Schönes und Häßliches nicht unterscheiden kann. Es fehlt ihm auch der 'estime de soi' und für die Harmonie der Natur bleibt es unempfindlich. Damit wird also dem Tier auch jede Vorform eines ästhetischen Empfindens abgesprochen. Ja, sogar die Natur selbst kümmert sich nach Proudhons Meinung nicht um Schönheit, das Schöne bewegt sich nicht. (J, 345). Es wäre aber dann von ihm zu erklären gewesen, (was man allerdings zu seiner Zeit noch nicht wußte), daß die Tiere auf bestimmte (vom Menschen als schön empfundene) Dinge offensichtlich empfänglich réagieren und daß die Natur allem Anschein nach in der Ausstattung der Lebewesen weit über das Lebensnotwendige in Richtung auf das Schöne hinausgeht.

Sehr eindringlich spricht Proudhon über eine, seiner Meinung nach "bedauerliche und traurige" Erscheinung unserer ästhetischen Veranlagung, den 'Wertschwund' (dieser Ausdruck findet sich noch nicht bei Proudhon). Der Geschmack unterliegt, wie wir schon gesehen haben, einem fortgesetzten Wandel, der letztlich irrational ist. Einer der Gründe dieses Wandels liegt auch darin, daß der Geschmack seine ursprüngliche Tiefe und Lebendigkeit nicht zu erhalten vermag. Der erste Eindruck schwächt sich ab, das Gefühl verarmt. Dann schauen wir nach neuen Werken aus, so daß es zu einem regelrechten Don-Juanentum kommt oder doch kommen kann. Dieser Wertschwund hat nicht nur für den Betrachter des Schönen fatale Bedeutung, sondern auch für den schaffenden Künstler selbst, dessen schöpferische Inspiration oft noch vor der äußeren Vollendung seines Werkes erlahmt, weil die ursprüngliche Frische verlorengegangen ist (PA, 25). Auch die Grade der Empfänglichkeit für ein bestimmtes Schönes sind sehr verschieden. Proudhon gibt zu, daß sogar Wertblindheit möglich ist. Obwohl sich zwar Dinge in dieser Welt finden, über

deren Schönheit die Menschen einer Meinung sind (PA, 23/4), läßt sich doch über die meisten kein gemeinsames Urteil erzielen. Das bedeutet allerdings nicht, daß somit dem betreffenden Kunstwerk die Schönheit abzusprechen wäre. Die Differenz ergibt sich vielmehr aus den verschiedenen Blickpunkten, von denen her ein Kunstwerk beurteilt werden kann und aus den Variationen des - wie schon gesagt - letztlich irrationalen goût's. Abgesehen von dieser Geschmacksdifferenz liegt ja auch nicht immer für jedes Objekt gleiches Interesse vor, sodaß nicht jedes Menschen Apperzeption bzw. künstlerisch Begabten Schöpfungsvermögen vom Gleichen angesprochen wird. Aus solchen Umständen erklärt sich der berechtigte Pluralismus in der Kunst. Schließlich darf man auch, wie wir vorher mit Rücksicht auf die Theorie aus "Qu'est-ce que la propriété?" dargelegt haben, nicht übersehen, daß Erziehung und soziale Umwelt, ja, durch letztere bedingt, sogar die Vererbung die ästhetischen Fähigkeiten und Interessenrichtungen verschieden entwickelt und geformt haben. Proudhon sagt: "Die Gewohnheiten unseres Lebens, unsere Erziehung, die Ideen, die wir gewonnen haben, und unser Temperament modifizieren unseren ästhetischen Scharfsinn und reduzieren für jeden von uns die Welt der Schönheit auf enge Grenzen" ("Les habitudes de notre vie, notre éducation, nos idées acquises, notre tempérament modifient notre clairvoyance esthétique, et réduisent pour chacun de nous à d'étroites limites le monde de la beauté". - PA, 25).

Wenn man Proudhons Bild des ästhetischen Vermögens im Zusammenhang überschaut, so kann man sich nicht mit allen denen einverstanden erklären, die den Philosophen für einseitig der Vernunft, dem ethischen und soziologischen Bereich ergeben halten und ihn entweder des vollen ästhetischen Irrtums beschuldigen oder seine Konzeption nur unter dem Gesichtspunkt gelten lassen, daß sie das Werk eines Denkers, vornehmlich eines Ethikers sei, der ohne die Augen des Künstlers das Eigentliche nicht sehen konnte und über dem Grundanliegen seines Philosophierens an dem Eigenwesen des Ästhetischen vorbeiging. Können diese Vorwürfe mit Recht gegen Proudhons frühe Auffassungen vorgebracht werden, so treffen sie nicht mehr auf Proudhons ästhetische Ansichten seit dem Jahre 1852 zu. Proudhons Sinn hat sich seitdem für die eigentlich ästhetischen Elemente im Geist des Menschen aufgeschlossen. Wir sehen das bereits bei seiner Analyse der ästhetischen Vermögen, in der die irrationale Seite, das Geschmacksmoment und das angeborene Gefühl des Schönen ihren neben der Raison ebenbürtigen Platz erhalten haben, nicht im Sinne eines Herrschaftswechsels, sondern eines Gleichgewichts zwischen beiden Faktoren. Im folgenden wird sich diese Tendenz zum Gleichgewicht noch deutlicher zeigen.

Tabelle der ästhetischen Teilvermögen

Verständnis: — Geschmack (irrational)
— Vernunft (rational)

(Der Geschmack ist an die Vernunft gebunden)
(Der Geschmack ist zwar irrational, aber meßbar
am Widerhall)

Schöpferische Setzung:

```

graph TD
    A[ästhetisches Gefühl] --> B[Erfindung]
    A --> C[Gestaltung]
    D[Selbstschätzung (als Motor)]
    E[Nachahmungstrieb (Produktion im Stoff)]
  
```

Selbstschätzung (als Motor)

Nachahmungstrieb (Produktion im Stoff)

Das Schöne

"Aus der Tatsache, daß unsere Seele die Fähigkeit hat, auf den ersten Blick und vor jeder Reflexion, unabhängig von jedem Interesse, die schönen Dinge zu fühlen, folgt [...], daß die Idee des Schönen nicht eine reine Konzeption unseres Geistes ist, sondern daß sie eine eigene Objektivität besitzt. [...]. Diese Schönheit, die uns zieht, ist nicht etwas Eingebildetes, sondern etwas Wirkliches" ("De ce que notre âme a la faculté de sentir, à première vue et avant toute réflexion, indépendamment de tout intérêt, les belles choses, il s'ensuit [...] que l'idée du beau n'est pas en nous une pure conception de l'esprit, mais qu'elle a son objectivité propre [...] . Cette beauté, qui nous attire n'est point chose imaginaire, mais réelle. - PA, 22). Nach dieser Definition sind es also gerade die irrationalen Elemente des ästhetischen Vermögens, - sentiment und goût, - die darauf hinweisen, daß unserer Fähigkeit, Schönheit zu empfangen und zu erschaffen, eine positive Qualität der Dinge korrespondiert. Für Proudhon wäre es unbegreiflich, wenn Kunst nur der Ausdruck unserer 'esthésie' (= ästhetischen Sensibilität), also Ausdruck unseres Gefühls des Schönen wäre, oder wenn die Idee des Schönen eine bloße Schöpfung des menschlichen Gemütes sein sollte ohne gesetzmäßige Beziehung zur Wirklichkeit. Schönheit ist im Wirklichen, in der Natur: Ordnung, Symmetrie, Proportion, Harmonie, Reichtum, Glanz und Reinheit. Und zwar in einer Natur, die sich im menschlichen Geist selbst bewußt wird. In diesen Begriffen zeigt sich nach Proudhons Meinung die objektive Seite des Schönen, sie umschreiben die realen Beziehungen der Wirklichkeit. "Als der erste Mensch die Arme nach Eva ausstreckte und sie für das schönste aller Geschöpfe erklärte, umarmte er nicht ein Phantom, sondern die Schönheit in Fleisch und Blut" ("Lorsque le premier homme, tendant les bras à Eve, la proclama la plus belle des créatures, il n'embrassa pas un fantôme, mais la beauté en chair et en os". PA, 23). Proudhon beschuldigt die Metaphysiker, sie hätten die Fähigkeit für das Schöne im Menschen zu einem Vermögen bloßer subjektiver Verschönerung abgestempelt, weil sie von der Tatsache, daß der Mensch in sich und in der Natur das Schöne erfassen und finden kann, darauf schlossen, daß sich das Schöne nur in unserem Geiste finde und ihm keine Wirklichkeit außerhalb des Subjekts entspreche. Dann wäre man ja auch berechtigt, meint Proudhon, das Licht zu leugnen, weil es Blinde nicht sehen können, es also lediglich für ein Erzeugnis der Sehenden halten. (PA, 22/3) Um solche Folgerungen zu vermeiden, betont Proudhon mit Nachdruck die objektive Seite des Schönen. Sein

ganzes Bemühen geht dahin, es als objektiv bestimmbar zu erweisen, weil das Ideal für ihn eine zu große Lebensmacht darstellt, als daß er zugeben könnte, daß seine Quellen allein aus subjektiven Erdichtungen genährt werden. Die Schönheit wird für ihn durch reale Beziehungen und Qualitäten von Dingen (bzw. Personen) konstituiert, die z.T. sogar quantitativ bestimmbar sind. So gibt es zum Beispiel das Gesetz des goldenen Schnittes für die bildende Kunst, die Gesetze der Harmonie für die Musik, Gesetze, die sich in Zahlengrößen ausdrücken lassen. Die Schönheit eines Pferdes z.B. besteht in mathematischen Proportionen, außerdem aber auch in Qualitäten wie 'Kraft', 'Solidität', 'Gewandtheit', 'Gliederung'.

In dem Bewußtsein, daß sich das Wesen des Schönen aber von diesen Bestimmungen und Bindungen her nicht wirklich aussagen und entschleiern läßt, stellt sich Proudhon eingehender die Frage, was wohl eigentlich das Schöne sei. Was ruft in uns die (ästhetischen) Gefühle der Traurigkeit und der Freude, des Schreckens oder des Wohlgefallens hervor? - Wie nennen wir jenes Unsichtbare, das uns anrührt, wenn uns etwas an den Dingen gefällt? Läßt es sich aussprechen? - Können wir definieren, was das spezifische Objekt unserer subjektiven ästhetischen Kraft ist? - Proudhon antwortet: ja, es ist 'das Ideal' (PA, 29). Diese Antwort kann uns bei einem ästhetischen Realisten, der Proudhon doch sein will, zunächst überraschen. Dennoch ist sie exakt und richtig, denn schon das Natürliche ist immer real und ideal. Das Wirkliche ruft unmittelbar in uns die Idealisierung hervor; der Mensch sieht nie bloße Objekte (Faktizitäten), sondern wertet auch immer ästhetisch. Er sucht sein eigenes volles (Faktizität und Werthaftigkeit umspannendes) Sein in allem Wirklichen, auch in der Natur, die ihm Spiegel seiner Seele ist (PA, 31). Deshalb ist die "Trennung des Realen und Idealen[...] unmöglich" ("La séparation du réel et de l'idéal est [...] impossible". - PA, 31).

Der Begriff 'Ideal' wird nun von Proudhon folgendermaßen für die ästhetische Bestimmung analysiert: ideal ist das, was mit der Idee übereinstimmt. Aber was ist die Idee selbst? - Nach der Ansicht der meisten ist sie ein allgemeiner Begriff, der von der Stofflichkeit abstrahiert ist und nach dessen Vorbild sich der Geist ein Ding formt. Idee bedeutet danach: sich von einem Objekt eine Bestimmung in der Reinheit und Allgemeinheit seines Wesens zu machen, unabhängig von der Realität, von allen konkreten Verschiedenheiten und allen empirischen Einzelumständen. "Die Idee ist der reine Typus" ("L'idée est le type pur". - PA, 34). "in einzelner Franzose soll nach dieser Auffassung gar nicht den reinen, allgemeinen Typus der Franzosen verkörpern können, denn die Idee sei etwas Generelles, aller Einzelanschauung, demnach auch der Wirklichkeit Entgegengesetztes. Wenn nun eine Sache - so führt diese Analyse vom Begriff der Idee zu dem des Ideals - diesem Urtypus entspräche und in

allem Vollkommenheit besäße, so wäre sie 'ideal' zu nennen. Dieses Eigenschaftswort wird dann in das Substantiv 'Ideal' verwandelt.

In der Wirklichkeit der Natur gibt es aber keine derartigen vollkommen idealen Gegenstände. Da wir solche Dinge auch nicht schaffen können, bleibt uns nur die eine Möglichkeit, uns wenigstens dem Ideal so weit wie möglich zu nähern. Aber die Idee des Schönen, als die übergeordnete Form aller Vollkommenheiten, ist immer schöner als alle Modelle, die die Natur uns darbietet. Je allgemeiner etwas ist, desto schöner. - Mit dieser These haben wir die Grundauffassung der idealistischen Schule (Schellings). Proudhon lehnt diese zeitgenössische Theorie, daß das Ideal die Form sei (forma), die sich in allen Dingen mehr oder weniger vollkommen zeige und der sich der Gegenstand immer nur annähern könne, entschieden ab. Eine solche Auffassung des Ideals hätte zur Konsequenz, daß es sich tatsächlich in keiner Weise realisieren ließe, weil seine Darstellung ein Widerspruch wäre. Für das Ideal hingegen gilt nicht das Gleiche wie für die Idee; um ihm gerecht werden zu können, darf man nicht den verallgemeinernden Weg, sondern muß man den der konkreten Anschauung einschlagen. Die Schönheit, die ein Künstler gestaltet, wird immer etwas Individuelles und Konkretes sein müssen. "[Selbst] eine Göttin könnte nicht zugleich blond und braun [...], kräftig und zierlich sein" ("Une déesse ne saurait à la fois blonde et brune [...], forte et délicate". - PA, 36). Um das Ziel zu erreichen, das er sich gestellt hat, um den idealen Ausdruck hervorzubringen, den er erstrebt, darf der Künstler sich sogar von den allgemeinen Gesetzen entfernen, z.B. von denen des Raumes, der Mechanik usw. Er darf, ja er muß "redresser, corriger [...], déformer [...], changer les proportions" (PA, 37). Diese notwendige Abweichung bringt erst Lebendigkeit und Vielfalt in die Kunst hinein (PA, 36). "Die Kunst ist wesensmäßig konkret, partikulär [...]; und mittels dieser [...] konkreten Formen prägt sie das Gefühl des Schönen und Erhabenen [...], das Ideal tiefer ein" ("L'art [...] est essentiellement concret, particulariste [...] et c'est au moyens de [...] ces formes concrètes, qu'il inculque plus profondément le sentiment du beau et du sublime [...], l'idéal. - PA, 40).

Um das Verhältnis von Ideal und Realität zu bestimmen, greift Proudhon auf platonische Anschauungen zurück. Von der Realität Kenntnis zu nehmen, ist im Bereich der Kunst wertvoll, aber nicht so wichtig wie für die prüfende Tätigkeit der Wissenschaft. In der Kunst handelt es sich um mehr, nämlich um das Erfassen der hinter den Dingen liegenden Idee. Die ästhetischen Fähigkeiten des Menschen sind Kräfte zur Harmonie, die das rechte Verhältnis zwischen Realität und Ideal, den Ausgleich zwischen diesen beiden Extremen herzustellen vermögen. Es ist durchaus nicht nötig, den Geist zu opfern, um das Schöne zu erfassen oder darzustellen, denn indem der Mensch an die Realität an-

knüpft und sie mit aller Kraft sucht, öffnet sich ihm zugleich der Hintergrund der Wirklichkeit und läßt ihn die Idealität schauen. Anders verhielte es sich, wenn das Ideal dem Wesen nach nur Form wäre; diese anstrebbend, wäre der Mensch gezwungen, die Wahrheit einer Einbildung zu opfern. Hingegen soll der Künstler die in den Dingen verborgenen (konkreten) Urbilder erhellen. Er soll uns in der Höhle Lebender über die bloßen Schattenbilder unserer Wahrnehmung hinaus die wirklichen Dinge sichtbar werden lassen, von denen uns ja sonst nur ein Abbild erreicht. Deswegen genügt bloße photographische Treue nicht. Die einfache Nachahmung schon als Darstellung des Schönen aufzufassen und für künstlerische Verwandlung des Wirklichen zu nehmen, heißt das Ideal mißverstehen. Andererseits ist der Mensch, der von der Schönheit eines Gegenstandes unberührt bleibt und den die Natur über ihre bloße Tatsächlichkeit hinaus nicht beglückt, ein erbärmlicher Realist.

Überall in der Natur und im Universum finden wir mehr oder weniger verhüllt Schönheit, sagt Proudhon. Die Kunst muß aber wie die Natur von Fall zu Fall nicht entweder realistisch oder idealistisch sein, sondern beides zugleich. Höchste Aufgabe des Künstlers ist es, die Schönheit in der Wirklichkeit, und das ist das Ideal, zur Entwicklung und zur Sichtbarkeit zu bringen. (PA, 33) Der größte Künstler ist auch zugleich der größte Idealisierer. "Der künstlerische Ausdruck [...] ist vermehrend oder vermindernd, lobend oder abschätzend; er ist niemals [...] ein Abguß" ("L'expression artistique [...] est augmentative ou diminutive, laudative ou dépréciative; ce n'est jamais [...] un calque". - PA, 39).

Der Künstler wird also gleichsam ein Fortsetzer der Natur (PA, 37), indem er an ihr Schaffen anknüpft, um aus den Urtypen zu gestalten, die er in ihr findet ("la réalité physique ne vaut que par l'esprit, par l'idéal qui respire en elle". - PA, 229).

Ideal und Wirklichkeit sind also für Proudhon zwei ganz aufeinander hingeforderte Faktoren. Das Ideal ist durch die Wirklichkeit gegeben, nicht umgekehrt, aber es wird nicht erreicht, indem man diese kopiert oder imitiert. Die Wirklichkeit muß idealisiert, das heißt, sie muß verwandelt und erfüllt werden durch die Entschleierung der hinter ihr liegenden Ideen. Das Schöne ist nicht in einem imaginären Himmel zu Hause, nicht in bloßer Subjektivität oder in einem entrückten Reich der Ideen, sondern in der Wirklichkeit selbst, Wie die Vernunft auf die Wirklichkeit insgesamt bezogen ist, so der Geschmack auf jenes Reale, das uns das Erlebnis der Schönheit gewährt. Weil die Natur aber nicht fertig ist und uns nicht alles liefert, weil in ihr noch nicht alles 'zuende gedacht' und ausgesprochen ist, setzt der Künstler nach Proudhons Meinung die Schöpfung fort, er eröffnet gewissermaßen eine zweite Natur. So wie unser geistiges Leben überhaupt in seinen Gedanken und Zielen, in seinen Zweck-

ken und seinen Werten schöpferisch Neues hervortreten läßt, so auch im ästhetischen Bereich: der Geschmack erschließt schöpferisch immer neue Bereiche der Idealität, die einen neuen Ausdruck und eine neue künstlerische Sprache verlangen. Darin liegt das fortschrittliche Element der Kunst. Das Ideal entfaltet sich in immer neuen Gestaltungen durch die Menschheit und ihre Geschichte hin. Das im ästhetischen Raum Entscheidende aber ist die ästhetische Erfindung, denn sie ist idealschaffend und idealerschließend; "L' idéal, c'est tout l'art", PA, 42).

Der Sinn der Kunst

Proudhons Hauptanliegen - wir haben es oben bereits umrissen - ist die Klärstellung dessen, was die Kunst ihrem Wesen nach sei. In dem Vorangegangenen wurde auf diese Frage noch keine Antwort gegeben. Für Proudhon sind die Analysen der ästhetischen Vermögen und des Schönen nur Voruntersuchungen zu dem eigentlichen Problem des Prinzips der Kunst. Diese Untersuchungen lassen allerdings von ihrem Charakter und ihrem Ergebnis her schon auf die Kunstauffassung des Philosophen schließen, denn Kunst wird nur durch das ästhetische Vermögen des Menschen geschaffen, mittels dessen er das Schöne findet und gestaltet. Proudhons Definition der Kunst ergibt sich daher organisch aus seinen Bestimmungen der ästhetischen Fähigkeiten und aus seinen Ansichten über das Schöne, wie sie in den beiden vorausgehenden Kapiteln dargelegt wurden: Kunst ist "eine idealistische Darstellung der Natur und unserer selbst mit Hinblick auf die physische und geistige Vervollkommenung unserer Art" ("*une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce*". - PA, 43) Wir erinnern uns bei dieser Definition sogleich an die Ausführungen im III. Kapitel über den Sinn der Nachahmung. Schon in "De la Justice .." spricht Proudhon über die Kunst in gleicher Weise (J, 343). Kunst will die Erscheinungen der Dinge noch einmal schaffen, sie will die Themen, die ihr die Natur gibt, variieren. Die gesamte Welt, alle Dinge und Menschen können ihr Gegenstand sein, den sie ergreift mit dem Zweck einer die Wirklichkeit übertreffenden Wiedererzeugung (J, 343). Der Künstler setzt die Naturschöpfung fort, er ist zum Vollender der Natur berufen. GleichermäÙen vermag er auch die menschliche Aktivität in gewisser Hinsicht zu vollenden.

Diese Definition der Kunst hat kaum ungeteilte Zustimmung gefunden, meistens aber scharfe Ablehnung erfahren. Puech z. B. nennt sie "eine völlig grundlose Behauptung, die nach Proudhon eine evidente Wahrheit ausdrückt, obgleich er sich befleißigt, dafür den Beweis anzutreten" ("*une assertion purement gratuite, qui selon Proudhon exprime une vérité évidente encore qu'il s'applique à en établir la démonstration*") (1). Dazu kann man sagen, daß es nichts Ungewöhnliches ist, wenn ein Philosoph eine These aufstellt und sie anschließend zu erhärten sucht. Der 'Beweis' kann hier auch eine Hinführung zum Ort der Evidenz sein. Proudhons Definition ist aus zwei Gliedern ge-

1) Jules Puech, Introductions zu "Du principe de l'art .." Seite 6

bildet. Das erste spricht von der Idealisierung als einer erhöhten Darstellung des Menschen und der Dinge, das zweite fügt das Ziel, auf welches hin das letztlich geschehen soll, hinzu. Wir müssen uns bemühen, beide Momente dieser Aussage über das Wesen der Kunst zu sehen und zu berücksichtigen, um Proudhon wirklich würdigen zu können. Im besonderen Maße ist Zolas Kritik dieser Definition einseitig und ungerecht ausgefallen. Er sagt: "Diese Definition ist gut für einen praktischen Menschen, von dem ich vorhin sprach, der möchte, daß die Rosen als Salat gegessen werden können" ("Cette définition est bien de l'homme pratique dont je parlais tantôt, qui veut que les roses se mangent en salade") (2). Zwar wolle auch er die vollkommene Kunst, aber die würde nicht erreicht, indem man die Vernunft anbetet und sich an sie wendet, sondern durch den Geist. Ihn beunruhige daher diese Definition nicht. Schlimmer seien die Folgerungen, die Proudhon daraus ziehe, die Definition selbst sei die Aussage "eines braven Mannes, der die Kunst beurteilt wie die Gymnastik und das Studium griechischer Stammwurzeln" ("d'un brave homme qui juge l'art comme on juge la gymnastique et l'étude des racines grecques") (3). Zola beurteilt offensichtlich Proudhons ästhetische Ansichten mit jener Einseitigkeit, die er in Proudhons Kunstauffassung zu finden glaubt und dort jedoch sie zu beanstanden sich berechtigt fühlt. Weil ihn der Hinweis auf die "physische und geistige Vervollkommnung unserer Art" stört, übersieht er die Tatsache, daß Proudhon vorher auch von der 'idealistischen Darstellung' spricht, ein Ausdruck, der alle Bestimmungen der eigentlichen ästhetischen Momente enthält und dem mächtigen Faktor der Idealisierungsfähigkeit sein eigenes Gewicht zuweist. Schönheit ist nur durch die schöpferische Tat da, meint Proudhon, die Fähigkeit zur Idealisierung beherrscht als vornehmliches künstlerisches Mittel die Kunst, aber das Ideal kann nur auf den Spuren der Realität gefunden werden, woraus sich die Mitarbeit der Vernunft im ästhetischen Vermögen notwendig ergibt. Mitarbeit der Vernunft bedeutet aber noch nicht Alleinherrschaft der Vernunft, die man Proudhon, ihn gründlich verkennend, immer wieder vorwirft. Ausschließliches Ziel dieser Idealisierung darf nicht das Streben nach Schönheit sein, sondern sie muß Ausdruck der Ideen sein wollen. Die Schönheit ist gleichsam nur als ein Nebenprodukt der auf Darstellung der Ideen gerichteten künstlerischen Tätigkeit zu betrachten. Das 'Schönste der schönen Dinge', die höchste Idee aber ist für Proudhon die Gerechtigkeit. (PA, 44/6).

Die Beschränkung allein auf die schöne Form führt die Kunst zu Einseitigkeit und Eintönigkeit; die reiche Vielfalt der Erscheinungen wird dann schließlich nur immer wieder in ein Bild gefaßt. Statt das natürliche Spiel der Farben und

2) Emile Zola, Mes haines, Proudhon et Courbet, Paris 1880, bei Charpentier, S. 24

3) ebenda

Formen des Realen in seiner ganzen Fülle mit ebenso großer künstlerischer Verwandlungsfähigkeit nachzugestalten und zu vollenden, endet der durch die rein ästhetisch-formale Zielsetzung in Erstarrung mündende Prozeß des Art-pour-art-Künstlers bei monotonem Gestalten immer desselben in kaum abgeänderter Weise (PA, 130). - "Wer aus der Kunst jede Idee verbannt, sich ausschließlich an die Form heftet und dem Absoluten nachjagt, schließt in sich einen Zirkel ein, der sich immer mehr verengt und ihn schließlich in der unendlichen Vielfalt der Vorbilder nur noch den einen und gleichen Typus sehen läßt, den sein Ehrgeiz ihn treibt, immer wieder darzustellen" ("Celui qui, bannissant de l'art toute idée, s'attache exclusivement à la forme et poursuit l'absolu, s'enferme dans un cercle qui, se resserrant de plus en plus, ne lui laissera voir à la fin, dans l'infinie variété des modèles, qu'un seul et même type, que son ambition sera de reproduire toujours". - PA, 130).

Isolation ist für die Kunst kein Ausgangspunkt. Die Ansicht, daß die Kunst nur für sich selbst da sei und zwecklos, wird von Proudhon aufs schärfste verworfen. In seinen Ausführungen zeigt sich ein wahrer Schrecken vor dem l'art pour l'art-Standpunkt. Wie ist das zu erklären? - Puech meint, dieser Abscheu gegen die Kunst als l'art pour l'art (eine Formel, die Victor Cousin im Jahre 1836 erstmals gebraucht hat) sei Proudhon eingeboren und fest in seiner Seele verankert gewesen. An dieser ursprünglichen Tendenz hätte der dann während seines ganzen Lebens festgehalten, denn die Eindrücke in Paris und in der Welt überhaupt bestärkten ihn nach Verlassen seiner bauerlichen Heimat nur noch in diesen ursprünglichen Tendenzen. So hätte Proudhon diesen einseitigen Blick auch bei seiner späteren Beschäftigung mit ästhetischen Fragen beibehalten und in der 9. Studie von "De la Justice ..", in seinen Briefen und zuletzt in "Du principe de l'art .." klar ausgesprochen, daß die Kunst in sich nichts sei, sondern 'unerlaubt und Schädlich' ('inadmissible et nuisible') (4). Man kann dieser Meinung darin zustimmen, daß Proudhon sein ganzes Leben hindurch gegen die in sich selbst verschlossene Kunst eingestellt war und schrieb, aber er ist weder der erste Verkünder dieser Ansicht, noch steht er in seiner Zeit damit ganz allein da. Die französischen Sozialisten, zu denen Proudhon gehört, sind meistens bewußt Fortsetzer der Gedanken Diderots, Rousseaus und Condorcets. Sie wollen in der Kunst einen Faktor des Gemeinschaftslebens sehen. Saint-Simon und Comte nennen z.B. Rousseau ihren geistigen Vater. Von ihnen geht durch besondere Vermittlung Fouriers ein gewisser Einfluß auf Proudhon aus.

Saint-Simon (1760-1825) war der erste, der die Notwendigkeit sah, zwischen allen anderen gesellschaftlichen Tätigkeiten und der Kunst eine enge Beziehung zu schaffen. Die von ihm verkündeten neuen Ideen gewannen sofort

4) Puech, Introductions zu "Du principe de l'art .." Seite 7

großen Einfluß auf die Künstler Frankreichs. Bei Saint-Simon findet sich bereits eine wichtige Idee, auf die Proudhon aufbaut: Die geistigen Einrichtungen eines Volkes formen sich nach seinen Ideen, und daher muß die Kunst den Fortschritt und die Strömungen des Geistes dieses Volkes nachempfinden.

Für Comte, der ebenfalls unter dem Einfluß Condorcets steht, liegen die ästhetischen Fähigkeiten des Menschen zwischen den rein moralischen und den rein vernünftigen. Comte schlägt aber viel stärker gegen den *l'art pour l'art* Standpunkt aus. Bereits er sieht die Kunst als eine zwar wichtige, notwendige Tätigkeit an, aber ordnet sie als solche der allgemeinen sozialen Tätigkeit unter. Sie ist nur Teil im Ganzen. Die Kunst gibt seiner Meinung nach die Basis für eine allgemeine umfassende Erziehung. Hier ist es vor allem der Gedanke des 'consensus socialis', der an Proudhon erinnert, und zwar an dessen 'force collective'.

Die engsten Berührungspunkte aber hat Proudhon mit Fourier. Für diesen ist die wichtigste Grundlage des sozialen Fortschritts eine harmonische Entwicklung aller menschlichen Fähigkeiten und ihre wachsende Befreiung. Die Kunst braucht innerhalb dieser Entwicklung nur den ihr gemäßen Platz einzunehmen und sie wird unendlich viel gewinnen. Gewisse Kapitel von "Du principe de l'art .." sind durch Fourier inspiriert. Proudhon selbst gibt einen Hinweis in dieser Richtung: "Un jour les merveilles prédites par Fourier seront réalisées." PA, 374 ("Eines Tages werden die durch Fourier vorausgesagten Wunder verwirklicht sein"). So darf Lossier mit Recht sagen: "Das Buch Proudhons ist keine Ausnahme, kein 'seltener Fall' [...] . Es wurde lange Zeit durch gewisse Lehren und Werke vorbereitet" ("Le livre de Proudhon n'est pas une exception, un 'cas curieux' [...] . Il fut préparé dès longtemps par les doctrines et par les oeuvres") (5). Unter dem Einfluß dieser 'Vorläufer' Proudhons begannen sogar Lamartine und Hugo mit sozial ausgerichteten Werken. Aber die Zeit ließ diesen Gedanken wenig Raum: sie neigte mehr und mehr zur Kunstauffassung des *l'art pour l'art*-Standpunktes. Cassagne stellt in seinen Untersuchungen über diese Bewegung fest, daß sie eine Gegenreaktion auf die industrielle Entwicklung im Laufe des 19. Jahrhunderts war, ein Widerstand gegen das Bürgertum, gegen die flache Demokratie. Durch den Rückblick in die Geschichte und durch die Distanz von der Gegenwart wollte sich die Kunst davor schützen, von dem wirtschaftlich zwar starken, geistig ihr aber nicht gewachsenen Bürgertum abhängig zu machen. Auf diese Isolationsbewegung in Frankreich hatte übrigens die deutsche Philosophie entscheidenden Einfluß. Die Kunstauffassung dieser kam von Lessing und Winkelmann her, wurde von Kant, Schelling und Hegel weitergebildet, unter deren Einfluß dann Cousin 1818 über 'Das Wahre, das Gute und das Schöne' (Du vrai, du beau et du bien) schreibt.

5) Lossier, Le Role social de l'art selon Proudhon, Paris 1937, S. 72

Ihm folgend, neigt sich die französische Kunst mehr und mehr dem Gedanken des 'l'art pour l'art' zu, der Einfluß von Saint-Simon und Comte tritt in den Hintergrund, und bald herrscht fast allgemeine Unklarheit über die gesellschaftlichen Funktionen und Beziehungen der Kunst. Proudhons Zeitgenossen, Denker wie Künstler, schwanken meistens in ihrer Meinung über die Frage. Selten haben sie ein klares Bild von diesem Problem oder bleiben einer fortgeschrittenen theoretischen Haltung in ihrer praktischen künstlerischen Tätigkeit nicht treu. Man kann daher sagen, daß als konsequenter und unbeirrbarer Vertreter der vorher von vereinzelt Denkern geforderten sozialen Kunst Proudhon im Frankreich des 19. Jahrhunderts den hervorragendsten Platz einnimmt. Nicht allein sammeln sich in seinem Denken die verschiedenen vorbereitenden Theorien seiner Vorgänger und verdichten sich dabei zu seltener Geschlossenheit, es geht darüber hinaus von ihm auch befruchtende Kraft auf die Zukunft über: Guyau und Sorel sind die bedeutendsten Fortsetzer der Proudhonschen Gedanken. Welche Gegenargumente zum Standpunkt des 'l'art pour l'art' stellt Proudhon auf? - Wieder ist der Begriff 'justice' in dieser Frage von entscheidender Bedeutung. Die Gerechtigkeit ist nach Proudhon eine Beziehung gegenseitiger Achtung unter den Individuen, also ein soziales Verhältnis. In ein solches Verhältnis muß der Künstler als Künstler eintreten, bzw. er muß darinstehen. Es ist für die Existenz der Kunst notwendig, daß sie sich einen bestimmten Platz in der Gesellschaft erringt, auf dem sie im Sinne des Fortschritts der Gesellschaft zu wirken vermag. Von Anfang an bestand historisch nachweislich zwischen Kunst und Gesellschaft ein enges Verhältnis. Ebenso zeigt die (Kunst)Geschichte, daß die Kunst nur dadurch der Auflösung entgeht, daß sie immer wieder eine politische, geistige und religiöse Aufgabe übernimmt, die ihr von der Gesellschaft gestellt wird, die sie aber auch über alles Nur-Individualistische hinausführt und zu einer 'gesellschaftlichen Kraft' ('force collective') werden läßt. Die Kunst ist an den Lebensrhythmus der Gesellschaft gebunden, jeder Verfall der gesellschaftlichen Ideen führt gleichzeitig zum Verfall der künstlerischen Gestaltungskraft in ihr (PA, 52/3). Das Schöne kann sich nur in einer aufsteigenden sozialen Entwicklung voll entfalten, es kann nur mit der Justice siegen. "Die Kunst ist mit der Wissenschaft und mit der Gerechtigkeit solidarisch: sie erhebt sich mit ihnen und verfällt zugleich mit ihnen" (J, 343). Aus der Gesellschaft allein erhalten die Ideale ihre Kraft; das ist eine Tatsache, die viele nicht einmal zu ahnen scheinen (Ebenda).

Es sei kurz ausgeführt, was Proudhon in seiner theoretischen Philosophie unter einer 'force collective' versteht. Eine 'Kollektivkraft', die aus der Vereinigung individueller Kräfte resultiert, ist nicht gleich der Summe dieser Kräfte, sondern wesentlich größer. Proudhon gewann diesen Begriff aus dem Studium

der wissenschaftlichen Kräfte der Gesellschaft. Wenn Arbeiter in einen gemeinsamen Arbeitsprozeß gestellt werden, so wird der Ertrag ihrer Arbeit bedeutend höher sein, als die Summe getrennter Arbeiten derselben Arbeiter es wäre. Diesen Gedanken (er wurde auch ein Anstoß zur Mehrwert-Theorie von Karl Marx) überträgt Proudhon nun auch in seine Ästhetik. Zehntausend Schüler, die gelernt haben, zufriedenstellend zu zeichnen, bedeuten für die Entwicklung der Gesamt-Kunst einer Gesellschaft mehr, als das Werk nur eines (sei es auch genialen) Künstlers. Diese Feststellung hat im besonderen Maße Zola bestürzt, der sich fragt, ob für große Menschen in dem Gemeinwesen, das Proudhon erträumt, noch Platz sei. "Er will, daß die Kunst durch das Volk hervorgebracht werde, ich fordere, daß sie das Produkt des Individuums sei" ("il veut que l'art soit produit de la nation, j'exige qu'il soit le produit de l'individu"), (6) äußert Zola wörtlich, aber übersieht dabei, daß Proudhon keinesfalls den Wert der Individualität mindern will. Proudhon betont vielmehr oft die wichtige Rolle der Vermittlung idealisierter Ideen an die Gesellschaft durch den einzelnen Künstler. Proudhon ist durchaus nicht der Meinung, daß man Quantität und Qualität gegeneinander abwägen könne; er will mit der oben zitierten und von Zola so stark bekämpften Feststellung nur sagen, wenn zehntausend Bürger fähig sind, künstlerisch zu zeichnen, dann werde damit in der Gesellschaft eine ästhetische Kollektivkraft erreicht, die größer ist als alle Kraft, die im Werke eines einzelnen Künstlers, und sei es auch des größten, lebt. Die Idee gewinnt durch die Gesamtbildung eine umfassendere und allgemeinere Idealisation und eine wesentlich bedeutendere gesellschaftliche Wirkung. Die zehntausend Zeichner bilden und tragen gemeinsam das Ideal, auch wenn sie ihm keine volle und vollendete Gestalt zu geben vermögen. (PA, 172A)

Aus diesen Erwägungen heraus lehnt Proudhon eine Kunstdefinition wie die folgende von Delacroix ab. Delacroix behauptet, Kunst sei nur der Ausdruck der eigenen Subjektivität des Künstlers. Für Proudhon ist das Gegenteil die Wahrheit. Die Kunst ist ihrem eigentlichen Wesen nach inter-subjektiv-objektiv. Sie erwächst aus der Gemeinschaft für die Gemeinschaft; die Kollektivität der Idee führt notwendig die des Ideals mit sich. (PA, 11/2) Gemäß der Kunstauffassung Proudhons ist das Bild vom Künstler, das er entwirft. Der Künstler schafft seine Werke nicht, meint Proudhon, um sich darin auszudrücken, sondern er hat die Aufgabe, mit seinen (individuellen) Fähigkeiten dem Volk das von ihm Gesuchte, aber bislang unobjektivierbar Vorhandene (PA, 123) zu entdecken und in seiner Gestaltung zugänglich zu machen. In seiner Tätigkeit soll eine bildende, Werte vermittelnde Wirkung ausgehen; des Künstlers Subjektivität darf und muß dabei in den Hintergrund treten, sie ge-

hört jedoch in der Geschmackskomponente zur Kunst und wird für die künstlerische Gestaltung der individuellen Idee bedeutungsvoll. Die Freiheit des Künstlers, die Kraft des Genies besteht für Proudhon gerade darin, daß er von dem Gefühl der Epoche getragen wird und das Ideal der Allgemeinheit in seinem Werk ausdrückt. Die Subjektivität des betreffenden Gestalters fügt dann der Idee das Persönliche und Lebendige hinzu. "Was wir von ihnen [cf. den Künstlern] verlangen, sind nicht ihre persönlichen Eindrücke, sondern unsere" (PA, 123), ruft Proudhon gegen Delacroix aus, was aber nicht heißen soll, jeder Laie dürfe mit Fug und Recht an den Künstler herantreten, damit dieser seine Einfälle künstlerisch gestalte. Der Künstler wird vielmehr als Organ der ästhetischen Kollektivkräfte des gesamten Volkes angesehen, eine der früheren Auffassung Proudhons vom Künstler fast entgegengesetzte Ansicht! Hier wird nun der Künstler gewissermaßen zum Haupt der sozialen Bewegung, zu einer Art Bannerträger des Fortschritts. Seine soziale Funktion ist so wichtig, daß sie ihm nicht gestattet, in einer mystizistisch-transzendenten Sphäre zu schlafen und eine verträumte Eigenwelt zu bilden, wie es vielfach die Romantiker taten. Der Künstler soll Deuter der Träume, Klärer der verworrenen Ideen seines Jahrhunderts sein. Dazu reicht nicht aus, etwas nur gut sagen zu können und allein die Gegenwart zu gestalten, - der Künstler muß auch die Zukunft formen, die Allgemeinheit bilden, die Menschen läutern. Dazu bedarf es keiner eigenen Collège's, wie Zola höhnisch vorschlägt, in denen die Sozialisten Künstler zu eigenem Gebrauch heranbilden können und man ihnen "malen wie Griechisch und Latein" beibringt. Ohne derartige Sondereinrichtungen sind künstlerische Menschen denkbar, deren Werke Zeugnisse einer allgemeinen Verbrüderung im Sinne Proudhons genannt werden können und die zur Vervollkommenung der Art etwas beitragen. Ein solcher Künstler darf das und kann das mit seinen individuellen Kräften und indem er der Freiheit seines Genies gehorcht, wenn er diese Freiheit nur nicht absolut nimmt und seine Individualität von jeder Bindung an die Gesellschaft löst. Darin liegt gerade das Wunderbare der Kunst, daß die ästhetische Fähigkeit der Einbildungskraft des einzelnen Künstlers keine nur persönliche, sondern durch ihn hindurch eine solche der Gesamtheit ist. Das Volk realisiert seine Ideale in den Künstlern. Deshalb dürfen diese in ihren Werken nicht zu ausschließlich sein. Freilich ist oft der Betrachter nicht in der Lage, die geheimnisvollen Verwandlungen in der Einbildungskraft des Künstlers nachzuvollziehen. Insofern ist es nicht verwunderlich, daß den Betrachtern manches unbegreiflich bleibt. Das allein berechtigt zu keinem Vorwurf gegen den Künstler, sein Werk sei nicht Ausdruck überindividueller Kräfte. Der Subjektivismus jedoch darf nicht so weit gehen, daß auch der großen Mehrheit der Kunstaufgeschlossenen in der Gesellschaft das Kunstwerk als solches dauernd verschlossen bleibt. Zolas Vorwürfe gegen

Proudhons Auffassung vom Künstler sind, in diesen Zusammenhang gestellt, leicht zu entkräften. Zola ist der Meinung, ein Kunstwerk lebe nur durch seine Originalität: man müsse darin stets einen Menschen finden, oder es lasse den Kunstsinnigen kalt. "Ich bin Künstler, und ich gebe euch mein Fleisch und Blut, mein Herz und meine Gedanken. Ich entkleide mich vor euch, ich liefere mich aus, gut oder schlecht" ("Je suis artiste, et je vous donne ma chair et mon sang, mon coeur et ma pensée. Je me mets nu devant vous, je me livre bon ou mauvais") (7). Ich, als Künstler, führt Zola weiter aus, kann gar nichts weiter geben, als mich selbst, so wie Gott mich erschaffen hat. - Reicht das wirklich aus? - Man muß Zola Recht geben, wenn er die individuellen Kräfte des Künstlers und sein entfaltetes Menschsein als für den Schaffensprozeß wichtig und ausschlaggebend ansieht, das würde Proudhon nicht bestreiten. Proudhon jedoch will nicht zugeben, daß die Subjektivität des Künstlers Ziel seines Schaffens sei und daß er das eigentliche Werk zu geben vermag, indem er nur sein persönliches Menschsein darstellt. Vielmehr darf die ihm persönlich eigene menschliche Kraft nur die Mittel reichen, mit Hilfe derer er mehr als sich selbst, nämlich das Ideal der Allgemeinheit, zu gestalten fähig und berufen ist. Wir glauben nicht, daß Proudhon Zola widersprechen würde in der Behauptung, daß "Kunst der freie Ausdruck eines Herzens und einer Intelligenz sei und daß sie desto größer ist, je persönlicher sie ist", denn Proudhon hält die Kunst keinesfalls nur einseitig für eine Angelegenheit des Volkes oder für einen Ausdruck der Epoche, sie ist zugleich immer auch ein Ausdruck der Individualität, Ausdruck der Seele, die für die individuelle Idee wirkt. Freilich hat die Umwelt nach Proudhon entscheidenden Anteil an der künstlerischen Schöpfung, aber der Künstler wiederum besitzt die Kraft, ein Werk erst im eigentlichen Sinne zu vollenden, die Intentionen der Umwelt wirklich zu erfüllen. "Die Individualität ist für mich das Kriterium der gesellschaftlichen Ordnung. Je mehr die Persönlichkeit in der Gesellschaft frei, unabhängig [...] ist, desto besser ist die Gesellschaft" ("L'individualité est pour moi le critérium de l'ordre social. Plus l'individualité est libre, indépendante [...], dans la société, plus la société est bonne") (8), schreibt Proudhon, ein Zeugnis dafür, daß "Proudhon auf jeden Fall die Freiheit und die Persönlichkeit verteidigen wollte!" (9) Diese beiden Worte, Freiheit und Persönlichkeit, sind sie nicht auch zwei der wertvollsten Beifügungen, die man der künstlerischen Tätigkeit geben kann? Zola irrt in seiner Beurteilung der Ästhetik Proudhons, weil er dessen theoretische Philosophie schlecht kannte und daher ganz übersah, daß für Proudhon die menschliche Person im Vollsinn

7) Zola, Mes Haines, S.25/6

8) Proudhon, Correspondance, T.IV; S.375

9) Lossier, Le Role social de l'art selon Proudhon, S.54 A

des Wortes die Grundlage der gesellschaftlichen Ordnung ist und ihre Freiheit die Garantie für einen Fortschritt überhaupt. Die Kunst ist frei wie ihr Träger, der Mensch, frei ist. Doch mit ihrer Freiheit muß die Kunst einer klaren und fest umrissenen Mission dienen. Das künstlerische Genie begründet die Gesellschaft mit, aber es kann das nur in Ausrichtung auf die Gesetze der Wahrheit und der Gerechtigkeit. Der Künstler ist Kündler, Deuter und Erzieher der Menschheit, er arbeitet an der "Erhebung des Menschengeschlechts" ("à l'exaltation de l'humanité") (10). Aber es handelt sich im Sinne Proudhons dabei um eine bestimmte Humanität, nämlich um jene, die stark genug ist, die Würde aller zu realisieren, ein Gleichgewicht zwischen den freien Kräften des Einzelnen zu schaffen. Wie bereits ausgeführt, steht für Proudhon im Mittelpunkt der menschlichen Geschichte das Ringen um die Gerechtigkeit, die das höchste Ziel der Menschheit ist. Das Recht bedeutet dem Menschen mehr als seine bloße Existenz, darum gibt er sogar sein Leben für dieses hin. Das Tiefste aller künstlerischen Gestaltung kann demgemäß nur die Gerechtigkeit sein. Hinter dieser haben alle anderen Objekte (Ideen) der Kunst zurückzutreten. Das Schöne und das Gerechte, das Ideal und die Idee sind aufeinander zugeordnet. Die Vollkraft der Idee hat auch einen Höhepunkt der künstlerischen Tätigkeit zur Folge, wenn aber die Gerechtigkeit und die Sittlichkeit darniederliegen, kann höchstens noch eine Pseudokunst florieren. (PA, 169, 175; J, 343).

Gerechtigkeit ist also sowohl der letzte Gegenstand alles künstlerischen Idealisierens als auch die erste und höchste Voraussetzung allen künstlerischen Schaffens. Erst der Mensch, der die Gerechtigkeit will und in der Gerechtigkeit lebt (und damit in der vollen Kraft seiner Freiheit), bringt das reine Ideale hervor und kann wahrhaft Künstler sein. So muß sich also im Künstler zuerst das Gewissen entfalten, und nur mit und am Gewissen wächst seine Idealisationskraft. Proudhon weist auf die griechische Kunst als ein Schulbeispiel der Geschichte für die Verarmung und den Substanzverlust im Bereiche der Kunst hin. Wenn der Kunst die Idee verloren geht und nur noch das Streben nach der schönen Form übrigbleibt, endet sie in völliger Hohlheit, in der Idolatrie. Gerade diese Entwicklung wurde dann der Grund des äußeren Unterganges der Kunst. Das Volk von Byzanz ging zum Sturm gegen die Bilder und Kunstwerke vor, die ihm nichts mehr bedeuteten, sondern es vom lebendigen, aus der Idee genährten Leben trennten (PA, 61/2).

Die Mission der Kunst ist also eine gesellschaftliche, und darum ist sie nicht ohne jeden Zweck denkbar. Die ästhetische Fähigkeit ist gewissermaßen weiblicher Natur, sie hat den Charakter der Passivität. Deswegen kommt der auf ihr basierenden Kunst selbst auch nur dienende Aufgabe zu. Sie muß der

10) Proudhon, *Majorats Littéraires*, S. 65

Sittlichkeit folgen und sich nach der Entwicklung der Wissenschaft und des Rechts richten (PA, 27, 172A, 218). Wenn die Kunst sich in der Geschichte von dieser Gebundenheit zu lösen versuchte, zerstörte sie ihre eigene Lebensbasis; in den Reihen der Künstler machten sich dann stets Sittenverfall und Dekadenz breit, mit welchen man deshalb nur zu oft die Kunst selbst identifiziert hat. Zeitlich ist die Kunst freilich der vollen Entfaltung der Wissenschaft und des Rechts ahnend vorausgeeilt, meint Proudhon, und teilt diese Ansicht mit Schiller, in dessen Gedicht 'Die Künstler' dieser Gedanke poetische Verklärung gefunden hat: Schönheit ist anschauend vorweggenommene Wahrheit (eine Idee, die Hegel später übernommen hat). Von Anfang an und schon bei den fast völlig primitiven Völkern sehen wir die Kunst im Dienst der Religion und des gesellschaftlichen Lebens. Gegenwärtig schreitet sie der Wissenschaft und der Technik allerdings nicht mehr voran - aber sie ist noch elastisch und lebendig genug, um diesen führenden Mächten folgen zu können. Insgesamt, d. h. menschheitsgeschichtlich gesehen, gibt es in der Kunst keinen Rückschritt. Notwendigerweise muß die Kunst mit den veränderten Kräften der Gegenwart immer wieder neu idealisieren. Selbst schon Idealisiertes vermag sie infolge der Gesamtveränderung wieder aufzugreifen und mit neuer Verklärung zu formen. Gewiß: manches ist endgültig und für immer ideal geformt; und es wäre widersinnig, solch Vollendetes noch einmal gestalten zu wollen. Aber dieses bedeutet niemals die Gefahr eines Endes der Kunst. Die menschliche Gesellschaft entfaltet sich fortwährend zu neuen gesellschaftlichen Beziehungen, denen eine neue Gerechtigkeit korrelativ ist. Dieser Ausweitung entspricht auch ein neues künstlerisches Ideal. Sucht die Kunst dieses, so kann sie sicher sein, nicht der Erstarrung und dem Tode zu verfallen. In diesem Suchen liegt die Kraft zum Fortschreiten begründet. Jede echte Kunst wehrt sich darum mit Recht gegen die Ewigkeit gleicher Formen. Proudhon sieht also den Fortschritt der Kunst eng mit dem der menschlichen Gesellschaft überhaupt verbunden. Für ihn muß die Kunst nicht sterben, um rationelleren Formen zu weichen oder sich in Philosophie auflösen, wie Hegel es vorausbestimmt. So wie sie nicht den Platz der Wissenschaft auszufüllen vermag, so wenig aber kann die Entfaltung der Wissenschaften und der Industrie die Kunst ersetzen. Für Proudhon ist die soziale Wirklichkeit nur durch die Verwertung aller menschlichen Fähigkeiten erfüllt. Brandwajn übertreibt, wenn er in Bezug auf Proudhon von einer "idolâtrie de la raison" spricht, denn dieser gesteht der Raison nur im Hinblick auf eine bessere Integration der Gesellschaft den Primat zu. Eine gewisse Vorherrschaft der Vernunft bei Proudhon ist natürlich unbestreitbar. Späher führt sie auf den Einfluß Descartes' zurück. Doch darf man nicht übersehen, daß die hohe Bewertung der Vernunft bei Proudhon stets eine gleichmäßige Entwicklung aller menschlichen Fähigkeiten einschließt. Wenn die Gerechtigkeit

der Motor des Fortschritts ist, so will dieses Fortschreiten nur eine breitere, höhere Entfaltung aller unserer Anlagen bewirken, auch die des ästhetischen Gefühls. Durch sich selbst ist die Kunst nicht zum Fortschritt fähig, sondern sie schreitet dadurch fort, daß sie die ihrer Zeit zugrundeliegende Tendenz ausdrückt, - sie wird von den sozialen Ideen weitergetragen. Es spielt also keine Rolle, ob die Kunst nach langen Zeiten wieder zu alten Formen zurückkehrt oder diese bewußt wieder aufgreift, denn diese Formen wird die echte Kunst immer mit neuem Inhalt füllen. Man könne sich, meint Proudhon, in der unendlichen Zukunft einen Punkt denken, in dem durch fortschreitende Konkretisierung die Ideen die Ideale eingeholt haben werden, sodaß den Künstlern nichts mehr zu tun übrig bliebe. Doch bis dahin ist sie die Mittlerin zwischen den Ideen und der Öffentlichkeit schlechthin. Sie erfüllt darin eine nützliche, und das heißt eine zutiefst lebens- und gerechtigkeitsfördernde Aufgabe. Die Kunst braucht einen ihr gemäßen Platz in der Gesellschaft, aber für diese wiederum ist sie eine wichtige, Harmonie schaffende Funktion. Umso furchtbarer wirkt sich allerdings auch ihre Perversion aus, die durch die Verbindung einer echten idealen Form mit einem ihr nicht zugehörigen schlechten und unwahren Inhalt zustande kommt. Eine solche Einkleidung der Unwahrheit und Unsittlichkeit in künstlerische Formen kann eine viel größere negative Wirkung auf das Volk erzielen als die bloße, der Schönheit baren Lüge. Denn gerade durch die schöne Form wird die Fälschung verdeckt. Was müßte aus der Kunst werden, wenn sie sich durchweg zu einem solchen Tun verleiten lassen würde? - Sie würde parasitisch die zuvor aus echtem sittlichen Leben gewonnene Idealität verbrauchen und dann nach Verspielen der vorhandenen künstlerischen Substanz und des gestaltenden Ernstes in eigener ästhetischer Kraftlosigkeit verlöschen. Je mehr also der Künstler nach dem Ideal strebt, desto mehr bedarf er größter Wahrhaftigkeit und Sittlichkeit (PA, 105).

In den Ausführungen über die ästhetischen Vermögen und über das Schöne haben wir bereits festgestellt, daß nach Proudhons wohlbegründeter Meinung die Kunst weder einseitige Sache der Raison oder des Geschmacks ist, noch einseitig in den Bereich des Ideals oder der Realität gehört. Ebenso wie das ästhetische Vermögen des Menschen sich aus den beiden Elementen der 'raison' und des 'goût' zusammensetzt und diese in einem ausgeglichenen Verhältnis zueinander stehen, - ebenso wie im Begriff des Schönen Ideal und Realität nicht zu trennen sind, - so kann man auch von der Kunst selbst nicht sagen, sie sei rational oder irrational, denn sie ist komplex. Sie darf - unter Einbuße künstlerischer Kraft - nicht gegen die Vernunft verstoßen, aber sie entsteht aus einer letztlich rational unfaßbaren Kraft, dem Geschmack, aus dessen schöpferischer Macht die durch keine Formel zu bestimmende echte künstlerische Qualität der Werke hervorgeht. Dieser Geschmack allerdings bleibt

stets auf reale, klar erfaßbare, konkrete Tatsachen bezogen. Da die Kunst, auch mit ihrer irrationalen Seite, im Dienst der Idee zu stehen hat, soll sie aufhellen und nicht verdunkeln. Ist damit gemeint, daß sie nur Rationelles (im engeren Sinne) darstellen und gestalten soll? - Durchaus nicht. Sie kann auch Phantastisches, z.B. Märchen oder Träume gestalten. Auch hier erfaßt sie ja echte Wirklichkeiten, und unrealistisch wäre es gerade, sollten diese generell nicht dargestellt werden. In Träumen und Mythen zeigt sich der Zug des Menschen zum Irrationalen und Irrealen, der sehr oft eine Reaktion auf eine zu große Einengung durch ungenügende Rationalität ist. Die Kunst verliert, wenn sie sich diese Reaktion zu eigen macht, ihren realistischen und wahren Charakter nicht, weil sie eine berechtigte und notwendige Tendenz verdeutlicht. Auf diese Weise gelingt es dem Künstler oft, uns eine bessere Kenntnis der verdrängten Seiten unseres Seins zu geben. Durch die Erfassung all unserer Bewußtseinsvorgänge, auch der Triebe, neben den Gedanken und Tugenden, dem Wollen und Streben, macht die Kunst den vollen Menschen sichtbar und bringt ihn in Idealisierung. Auch gerade darin wirkt die Kunst mit an der Aufwärtsentwicklung und am Würdigerwerden unseres menschlichen Seins (PA, 310).

Zusammenfassend stellen wir also fest, daß die Kunst für Proudhon gekennzeichnet ist:

1. als schöpferische Fortsetzung des Naturschaffens, zu dem Zwecke, die Dinge noch vollkommener und reicher variiert zu schaffen durch fortschreitende Idealisierung der menschlichen Daseinskräfte und -Verhältnisse.
2. als ausgehend von einer Bewegung der menschlichen Seele, die durch die Gerechtigkeit getragen wird und Ideen, keinesfalls jedoch das Ideal des Schönen zum letzten Gegenstand hat. Sie gipfelt in der ästhetischen Gestaltung der höchsten Idee, eben der Gerechtigkeit, die sie auch trägt.
3. als eine Kraft, die aus der Gemeinschaft erwächst, deren Ausdruck sie ist und die die praktische Bestimmung hat, wieder fördernd und formend auf die Gemeinschaft einzuwirken.
4. als Ausdruck einer menschlichen Fähigkeit, die ihrem Wesen nach weder rational noch völlig irrational ist, sondern eine Verbindung der Ideen erfassenden Vernunft mit dem idealisierenden Geschmack, die nur in Einheit und gegenseitiger Ergänzung diese Fähigkeiten konstituieren.

Proudhons Analyse des Vergilschen 'Aeneas' als Beispiel für seine ästhetischen Prinzipien.

Proudhon hat die in den vorangegangenen Kapiteln dargelegten Prinzipien schon in seinem Hauptwerk "De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise" angewandt. Er behandelt dort die Aeneis Vergils nach den Gesichtspunkten seiner Ästhetik. Auf den ersten Blick könnte man beim Lesen dieser Analyse allerdings den Eindruck gewinnen, daß es Proudhon hier mehr um historisch-literarische Zusammenhänge als um philosophisch-ästhetische Probleme gegangen sei, wie ja überhaupt Proudhon in seinen Beurteilungen früherer Kunstepochen stellenweise historisch polemisiert und darüber seine Absicht, ästhetisch zu bewerten, zurücktritt. Es zeigen sich aber nach genauer Prüfung gerade hinter der Darlegung der historischen Entwicklungen schon die ästhetischen Prinzipien, die Proudhon ausführlicher und systematischer erst später, in "Du principe de l'art ..." auseinandergesetzt hat.

Proudhon schickt seiner eigentlichen Besprechung der Aeneis eine kurze Analyse der Ilias voraus, weil er auf diese Vorgängerin der Vergilschen Dichtung später des öfteren zurückkommen muß und sie als Folie zu benutzen beabsichtigt. Bedeutsam für unsere Erhellung der Proudhonschen Auffassung vom Kunstwerk wird dabei die Art und Weise, wie er generell an derartige Epen herangeht. Es werden

1. Gegenstand (sujet, J, 350)
2. Idee, Ziel (objet, but, J, 350)
3. Inhalt und
4. Plan der Dichtung unterschieden und im einzelnen untersucht (J, 351).

Dies sind zunächst alles Momente, die die 'raison' eines Kunstwerks konstituieren. Sie werden deshalb sowohl an die Ilias als auch an die Aeneis herange-tragen.

Während man den Krieg zwischen Asien und Europa als 'sujet' der Ilias bezeichnen kann (J, 350), ist es in der Aeneis die Gründung der lateinischen Stadt (Roms) (J, 354). 'Objet' resp. 'but' (Idee) der Ilias ist die hellenische Konfoederation (auch J, 352) als Überwindung des Asiatentums (NB. - die Idee der Odyssee ist die eheliche Treue - J, 350/1).

Die Idee der Vergilschen Dichtung aber ist die Erneuerung der Welt durch das römische Reich und Gesetz (J, 354). Proudhon ist der Meinung, daß man Vergils Werk nur dann gerecht werden kann, wenn man an sein Werk mit dem Doppelbegriff 'sujet-objet' herangeht. Sujet-objet, von dem man bei diesem

genialsten Werk der Antike sprechen darf, bildet nach Proudhon die Tradition und der Übergang der providentiellen Weltsendung von Asien (unter Ausschluß Hellas') auf Rom und die religiöse Palingenesis der gesamten Menschheit durch Rom in der Einheit der Kulte, der Politik und des Geistes. Schon diese hohe Absicht, meint Proudhon, die Vergil mit seinem Werk verfolgt, macht dieses letztere der Ilias des Homers - zum mindesten *potentia* - weit überlegen.

Da diese Idee des römischen Reiches der der hellenischen Konfoederation überlegen war, muß auch - unter Voraussetzung gleicher Genialität der künstlerischen Gestaltung - der dichterische Ausdruck, den die römische Idee in Vergils Dichtung erlangt, höher stehen als derjenige der griechischen Idee im Epos des blinden Sängers. Der mögliche Wert und das mögliche Niveau einer Dichtung überhaupt wird also nach Proudhon schon annähernd bestimmt durch die Wahl des Gegenstandes (der Idee). Das ist einleuchtend; die vollkommene Darstellung einer Hühnerfarm kann nie die gleiche künstlerische Bedeutung haben wie die gelungene Gestaltung unvergeßlichen Heldenmuts, z.B. in der Schlacht bei den Thermopylen.

Drei Forderungen, die Proudhon an die Kunst stellt, hat seiner Ansicht nach Vergil zu erfüllen gesucht:

1. Dichtung soll ein notwendiger und würdiger Ausdruck einer Epoche und eines Geschlechtes sein (der Dichter ist "digne chanteur d'une grande époque [...] d'une grande idée, d'une race héroïque fraîchement entrée dans la vie". - J, 351).

Homer war der Sänger seiner Zeit, seines Volkes, er war ein vollkommener Ausdruck seiner Epoche und der in ihr zur Entfaltung kommenden Lebenskräfte. Die junge römische Welt aber bedurfte eines neuen Sängers, das neue Geschlecht mußte sich auf neue Weise dichterisch verherrlichen und darstellen. Mit dem Untergang der griechischen Welt endete die Gültigkeit Homers, sie erstreckt sich nicht in den Anfang des lateinischen Weltreiches hinein. Für Proudhon hat die kulturelle Entwicklung zwei Bewegungen: den in sich geschlossenen Zyklus und den Aufstieg. Die erste Bewegung drückt ihre Tendenz zum Fortschritt darin aus, daß sie die gleichmäßige Entwicklung der Geschlechter von der einen Generation in die andere garantiert. So sollte es jedenfalls die Regel sein. Ähnlich wie die Saint-Simonisten nimmt aber Proudhon zwischen diesen organischen Perioden solche der 'Kritik' an, in denen sich die Gesellschaft gleichsam selbst Alarm geben, auf Fehlerquellen achten und diese beseitigen muß.

Eine zweite Bewegung führt die eine Generation in die andere über, wobei in der Allgemeinentwicklung eine höhere Ebene erreicht und der Aufstieg fortgesetzt wird. Homer vermochte mit seinem Werk die Anforderungen einer fortgeschrittenen und zu höherer Ebene gestiegenen Kultur nicht mehr künstlerisch

zu erfüllen. Der epische Zyklus schloß sich erst wieder, nachdem Vergil mit seinem Werk der Epiker Roms, der Sänger einer neuen Stufe in der Menschheitsentwicklung geworden ist, ein Sänger, der um die Notwendigkeit und Würde seines Künstlertums weiß, der von seiner Bestimmung erfüllt ist.

2. Die neue Zeit fordert zugleich die Gestaltung neuer Ideen. Im Wandel der Geschlechter müssen neue Dinge idealisiert werden, die vorher noch nicht idealisiert werden konnten, weil die Ideen sich noch nicht dialektisch so weit entwickelt hatten. Ein völliger Bruch findet aber nach Meinung Proudhons nicht statt, - niemals haben spätere Epochen die kulturellen Resultate der vorangegangenen gänzlich beiseite geschoben. In der Menschheitsgeschichte zeigt sich vielmehr die Tendenz, an die schon geschaffenen geistigen Werte anzuknüpfen. Das Beste der vorangegangenen Kulturen dient jeweils als Basis für den Aufbau einer neuen. Proudhon ist also nicht einer Meinung mit Nietzsche, der in seiner "Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik" festzustellen sich gedrängt fühlt, daß die nationalen Entwicklungen sich nicht an andere anschließen, sondern vereinzelt und in sich abgeschlossen bleiben, und daß Geburt und Verfall in den jedem Kulturkreis eigenen Elementen liegen. Demgegenüber fordert Proudhon vom Künstler Achtung vor der Tradition und den Vorgängern. Wo Proudhon den Dichter der Aeneis gegen den Vorwurf des Plagiats verteidigt (J,365-68), kommt er ausführlich darauf zu sprechen. "Unsere Aristarchen haben die Idee der Aeneis völlig aus den Augen verloren, verstehen nichts von ihrer historischen Vernünftigkeit, ihrer gesellschaftlichen Notwendigkeit, ihrer politischen und religiösen Bedeutung und von ihrer höheren Erkenntnis, [...] sie haben entsprechend geurteilt" ("Nos aristarques, ayant totalement perdu de vue l'objet de l'Enéide, ne comprenant rien à sa raison historique, à sa nécessité sociale, à sa portée politique et religieuse, à sa gnose [...] ont jugé en conséquence". - J,365). Die Idealisierung der neuen Ideen einer Zeit muß in der Verwurzelung im Erbe der Volksvernunft und im Achten auf die überlieferten Legenden erfolgen. (J,365). Vergil, der diese Forderungen erfüllt hat, wird gerade darum mißverstanden und herabgesetzt. Der Umstand, daß sich in einigen seiner Verse das griechische Vorbild getreu widerspiegelt, wird ihm nicht als berechtigte Wahrung des traditionellen Stromes, den und aus dem er gestaltet, angerechnet, sondern als Nachäfferei und Einfallslosigkeit angekreidet.

3. Der Künstler muß mittels der idealisierten Idee auf sein Volk einwirken. Vergils Werk hätte alle Anlagen gehabt, auch dieser Forderung zu genügen. Das römische Volk verstand ihn, und die ganze antike Welt würdigte die Bedeutung seines Werkes. "Nichts, was den positiven und gesellschaftlichen Wert des epischen Dichters ausmacht, nämlich die Tradition, die Politik, die Religion, die Legende, die Revolution fehlt dem lateinischen Epos" ("Rien de

ce qui fait la valeur positive et sociale du poète épique, à savoir la tradition, la politique, la religion, la légende, la révolution, ne manque à l'épopée latine"). Daß aber Vergils Werk mit seiner dichterischen Gestaltung der römischen Frühzeit tatsächlich geschichtlich wirksam wurde in einer Erneuerung des kaiserlichen Rom, scheiterte an der Untreue der Römer, die sich immer mehr der einbrechenden hellenischen und orientalischen Kultur in die Arme warfen und an den daraus entstehenden Folgen untergingen. Eine große Rolle bei der Vereitelung der Wirkung des Vergilschen Epos haben nach Proudhons Meinung auch die Evangelien und die triumphierende christliche Kirche. Er meint: "Vergils Aeneis könnte heute das Evangelium der Völker sein". Aber "der Messias der Ewigen Stadt hat sich durch den aus Kapharnaum entthronen lassen" (J, 355). In einem innerlich schon zerfallenden und untergehenden Staat konnte es möglich werden, daß ein Logos, von dem nicht einmal Platon sich träumen ließ, das legitime Wort ersetzte. Offenbar kam hier die für die versagende organische Fortentwicklung der Menschheit rettende kritische Phase (repräsentiert vor allem im Werk Vergils) zu spät, um den Untergang des Reiches aufzuhalten. Proudhon kann sich nicht vorstellen, daß dieser endgültige Untergang für den allgemeinen von ihm angenommenen Aufstieg der Menschheit notwendig war.

Wäre es aber nicht denkbar, so möchte man Proudhon an diesem Punkte fragen, daß gerade durch den auch von Vergils edlen Anstrengungen nicht verhinderten Verfall der römischen Kultur ein Vorstoß in kulturelles Neuland erst möglich wurde? Die neuen Ideale Vergils übernahm das Abendland als Leitideen, - also wiesen diese Ideale in eine Zukunft, die über die Stufe des römischen Imperiums hinwegschreiten mußte. Entgegen dem Willen ihres Schöpfers wirkte so die Aeneis nicht zur Befestigung der römischen Kultur durch Rückbesinnung auf ihre Ursprünge, sondern wurde Grundlage der herauskommenden Daseinsstufe der Menschheit. Aber unter diesem Gesichtspunkt sah Proudhon Vergils Werk nicht und vermochte wohl auch nicht, es so zu sehen - er beklagt nur dessen verhindertes unmittelbares Wirksamwerden, die Erfolglosigkeit hinsichtlich einer Erneuerung Roms. Er übersieht, daß die Wirksamkeit dieses Werkes vorwärtsweisenden Charakter hatte, zumindest bewertet er diese Tatsache nicht hoch genug. Das liegt sicher auch daran, daß diese Wirksamkeit nur mittelbar, in christlicher Gestalt eintrat, was Proudhon besonders unsympathisch war. Das Christentum nämlich übernahm und plagiierte (wie Proudhon es ausdrückt), eine Anzahl Vergilscher 'Mutterideen' ('idées mères', - dieser Ausdruck: J, 357). Folgende Einzelideen, die später fast alle Eingang in den Glaubensschatz der Kirche fanden, führt Proudhon auf:

1. 'une Providence souveraine' (J, 363/4)
2. 'L'immortalité des âmes' (J, 364)

3. 'L'origine du mal par l'union de l'âme et du corps' (J, 364)
4. 'L'établissement prodigieux de l'empire, la piété du roi' (Ebenda)
5. 'L'égalité des sexes' (annonce d'un accroissement de dignité pour la femme) (J, 364) 'La réforme des mœurs domestiques et conjugales' (J, 357/8, J, 372/3).
6. 'Une amitié sans tache' (J, 364 u. 373).

Dazu kommt noch eine Reihe dann ebenfalls vom Christentum übernommener ethischer Ideen, wie

7. 'L'élaboration anté-organique des destinées humaines'
8. 'Le principe de l'âme, sa génération céleste et ses métempsychoses'
9. 'La théorie des délits et des châtiments, des vertus et des récompenses, la sanction ultramondaine de la Justice' (J, 373).

In der Gestaltung dieser Ideen hebt sich Vergil über den Dichter der Ilias hinaus. Er gewinnt bereits durch die Wahl und Höhe dieser Ideen seine Überlegenheit, nicht nur durch den künstlerischen Wert seines Epos. Besonders kühn nennt Proudhon Vergils Darstellung eines armen dürftigen Königtums, nach dem Homer und die Antike bisher nur die Verherrlichung der mächtigen Herrscher kannte. Evander, der Hirtenkönig, der mit dem Hahnenschrei aufsteht und eine Hütte zu Füßen des waldbedeckten Kapitols bewohnt, ist ein großartiges und schroffes Gegenbild zum Pomp der Kaiserzeit. Durch die Idealisierung des Traurigsten, was es auf der Erde gibt, der Armut, einer königlichen Armut und Schlichtheit, durch die ästhetische Darstellung der Duldsamkeit und der barmherzigen Liebe läßt Vergil alle seine Vorgänger und Vorbilder weit hinter sich. Seine schöpferische Kraft erschließt der Dichtkunst ganz neue Empfindungsbereiche. In seinen Versen wird zum ersten Mal das Gefühl der Melancholie wach.

Ein weiteres Beispiel für die Fähigkeit Vergils, sich in der künstlerischen Gestaltung neuer Ideen bei aller notwendigen Anlehnung an die Tradition dennoch unabhängig vom Vorbild zu machen, ist die Darstellung der Episode der Liebe des Aeneas zu Dido. Es wäre eine nicht zu bewältigende Aufgabe für Vergil gewesen, nach der vollendeten Darstellung des Abschieds Hektors von Andromache und der Klage der letzteren über Hektors Tod durch Homer Ähnliches zum zweiten Mal zu gestalten. Das Ideal der legitimen Liebe hatte bereits in der Ilias seinen höchsten Ausdruck gefunden. Für Spätere, meint Proudhon, blieb hier nichts mehr zu tun übrig. Derartige absolute Vollendungen noch einmal erreichen oder gar übertreffen wollen, hält Proudhon für unsinnig. Aber nach Proudhons Ansicht ist der Leser auch tief berührt vom Abschied des Odysseus von Briseis. Gerade dieses Bildes jedoch bemächtigte sich Vergil, um die gleiche Situation in der Episode der Liebe der Dido zu Aeneas in ganz neuer Weise zu gestalten, denn hier leitet ihn eine neue Idee. Vergil verfolgt

an dieser Stelle nämlich eine ganz andere Absicht als Homer. Er will nicht die tolerante Liebe verklären, sondern ganz etwas anderes sichtbar machen. Dido weint bei Vergil nach Proudhons Ansicht nicht um die verlorenen Freuden mit dem Geliebten, sie weint, weil ihr die Ehe versagt bleibt. Vergil glorifiziert in seiner Fassung die geweihte Ehe.

Diese Ausführungen leiten zum dritten Moment der Gesamtanalyse hin (zu dem 3. Moment der 'raison' des Kunstwerkes!) zu seinem Inhalt. Im Inhalt einer Dichtung müssen die grundlegenden Wirklichkeiten und Lebensmächte erfaßt sein. Evander und Dido verkörpern die neuen Tendenzen der Dichtung, in ihren Mittelpunkt den Menschen zu stellen, den Menschen in seinen Freuden und Leiden, in seinem Schmerz und in seinem Glück. Proudhon weist nun nach, daß die Götter Homers und ihre wunderbaren Einwirkungen bei Vergil zu geschichtsbewegenden Mächten geworden sind. "Das mußte für die Zeitgenossen Vergils das Wunderbare in der Aeneis sein, ein Wunderbares, das Homer nicht kannte, dessen Wirkung war, in der Menschheit ein bis dahin schlummerndes Gefühl zu wecken, die dichterische Melancholie, indem er der Dichtung nicht mehr die jungfräuliche Natur und die neugeborenen Götter zum Thema gab, sondern den Menschen und seine Schmerzen" ("Voilà quel dû être, pour les contemporains de Virgile, le merveilleux de l'Enéide, merveilleux inconnu d'Homère, et dont l'effet fut de développer dans l'humanité un sentiment jusque-là endormi, la mélancholie poétique, en donnant à la poésie pour thème, non plus la nature vierge et les dieux nouveau-nés, mais l'homme et ses douleurs". - f, 364).

Der Inhalt der Ilias umfaßte die gesamte griechische Wirklichkeit, dem Inhalt der Aeneis dagegen kommt bereits allmenschliche Bedeutung zu.

Zur 'raison' eines Kunstwerks gehört nach Proudhon auch die Bestimmung des Klimas (émotion) einer Schöpfung. Die Grundstimmung der Aeneis ist das schon erwähnte Gefühl der Melancholie, durch die sich dieses Werk als besonders fortschrittlich erweist.

Mit dem nun folgenden Einwand gegen sich selbst wendet sich Proudhon dann der Idealität der Vergilschen Dichtung zu: "Sie haben bewiesen, daß die Aeneis durch die Idee der Dichtung, durch das Ziel, das sich der Dichter gesetzt hat, durch die Philosophie, durch die Natur des Wunderbaren der Ilias überlegen ist, was man ihnen schwerlich abstreiten kann [...] . Aber es handelt sich hier um Dichtkunst, um das Ideal, um die Kunst, und es wird verneint, daß die von Vergil besungene Menschheit, daß seine Personen und Episoden die Idealität der Homerschen erreichen. Es wird ferner behauptet, daß die Aeneis nur durch die Schönheit ihrer Rivalin schön ist, daß Vergil alles oder fast alles dem Homer verdankt, daß er ihn unaufhörlich nachahmt und kopiert; kurz, daß ohne Homer Vergil nicht existiert hätte" ("Vous avez prouvé que l'Enéide est

supérieure à l'Iliade par le sujet du poème, par le but que se propose le poète, par la philosophie, par la nature du merveilleux, ce qu'il paraît difficile de vous refuser [...]. Or il s'agit de poésie, d'idéal, d'art, et l'on nie que l'humanité chantée par Virgile, que ses personnages, ses épisodes, atteignent à l'idéalité de ceux de l'Iliade. On soutient de plus que l'Enéide n'est belle que de la beauté de sa rivale, que Virgile doit tout ou presque tout à Homère, qu'il l'imité, le copie sans cesse, bref, que sans Homère Virgile n'est pas existé". - J, 364/65).

Gegen diese Einwürfe verteidigt Proudhon seinen Dichter, indem er denen, die sie erheben, vorwirft, sie verwechselten die Substanz des Kunstwerks mit dem, was man vielleicht seine Technik nennen könnte. Im Verlauf dieser Verteidigung und der Ausführung seines Gegenargumentes gewinnen wir ein deutliches Bild von der Art und Weise, wie Proudhon von der Seite des Geschmacks (goût) her sich einem Kunstwerk zuwendet.

Übernahme von Material: Proudhon nennt es ein Gesetz aller Werke des Geistes, daß ihre Urheber berechtigt sind, aus dem von ihren Vorgängern hinterlassenen Material zu schöpfen und sich an Form und Inhalt anzueignen, was immer ihnen zur Verwirklichung ihrer Ziele brauchbar und notwendig erscheint. Auch das Gedicht Homers war eine kollektive Leistung, weil es nur durch die Vorarbeit von Generationen möglich wurde. Aus einer unübersehbaren Zahl alter Gesänge, die im Griechenvolk und wohl auch bei den Asiaten umliefen, gestaltete sich Homer sein großes Epos. Die Legenden und Mythologien, die Geschichten der Dynastien und Heroen, ihre Abenteuer und Situationen, die Gefühle und Charaktere waren 'propriété nationale', und das Griechenvolk war ohne Ruhe, bis die von ihm geliebten und gelieferten Themen eine seinem Ideal würdige künstlerische Fassung gefunden hatten. Nach dieser Gestaltung durch Homer war nun seinerseits das Epos wiederum für alle Nachkommen 'materies publica', die mit Recht von den Späteren für neue künstlerische Ziele ausgewertet werden durfte. Die Ähnlichkeiten vieler Situationen und Motive erklären sich demnach für Proudhon aus dem Umstand

1. daß beide Kulturen, die der Griechen und die der Römer, einem nahe verwandten Grunde entstammten, daß demnach der Wurzelboden ihrer beiderseitigen Naturen nicht so sehr verschieden war. Man betete zu ähnlichen Göttern, Sittlichkeit und geistiges Erbe waren verwandt, - beide Völker hatten eine annähernd gleiche epische Begabung, und so mußte sich dem Gesetz der organischen Entwicklung gemäß in der Aeneis wiederfinden, (- wenn auch verwandelt und zu höherer Würde erhoben -) was die Griechen besungen hatten.
2. erscheint es notwendig, weil die Römer als Lesepublikum nicht geduldet

hätten, daß ihr Held unter wesentlich geringeren Umständen sein Schicksal erlitt als Achilles. Aus diesem Grunde schmiedet Vulcan auch dem Aeneas die Waffen usw.

3. war sie geboten wegen der Achtung der Römer vor der Tradition der griechischen Kultur. Wenn eine Reihe von Versen nichts anderes ist als eine direkte Übertragung durch Vergil aus dem Griechischen ins Lateinische, so bedeutet auch das nach Proudhon keine Schmälerung, sondern war für römische Sicht ein Ausdruck der Verbundenheit ihrer Religiosität mit dem Glauben der Griechen und ein Zeichen ihrer Achtung vor dem Geschick Hellas.

Vergil war sich offensichtlich bewußt, welch beklagenswerte Bürde das Gesetz der Tradition und eine derart enge Berührung zweier Kulturen ihm auferlegte. Denn die (Dicht-)Kunst leidet unter solchen Nachahmungen und durch solche aufgenötigten Fremdkörper, die sich immer viel besser ausnehmen da, wo sie ursprünglich am Platze sind. Allerdings hat Proudhon Recht, daß diese Übernahme von Material in der Kunst üblich und Gesetz ist. In der Musikgeschichte häufen sich die Beispiele solchen Zurückgreifens auf Melodien und Motivetzen früherer Kompositionen, wobei sich kaum ein Fall nachweisen läßt, in dem das dem späteren Kunstwerk geschadet hätte, wenn nicht leere Imitation des älteren Kunstwerks im Ganzen vorlag. Man denke an Mozarts Requiem, wo der Meister sich deutlich einer Stelle in Händels Messias erinnert, den er selbst bearbeitet hatte, und für seine Kyriefuge auf ein Thema aus dem Werk des Barockmeisters zurückgreift. Gerade dieses Requiem aber wird durch die große künstlerische Originalität Mozarts ins Zeitlose und weit über bloße Tradition hinausgehoben, es ist durch einen einmaligen, nie wiederholbaren Stimmungsgehalt ausgezeichnet.

Wie schon erwähnt, wirkte sich die Tradition in Vergils Werk nicht so positiv aus, weil die Anlehnung vielleicht zu geboten und das Übergewicht der Vergangenheit zu stark war. Gerade die poetischen Einzelheiten, die in der Aeneis weniger glücklich wirken, sind von Vergil der Ilias entnommen worden. Das ihm Eigene und Neue ist ihm wesentlich besser gelungen. Proudhon sagt: "Wir wollen den Dichter nicht nach den Materialien, die er vorgefunden hat, wir sollen ihn nach der Verarbeitung beurteilen" ("Ce n'est pas par les matériaux qu'il a trouvés sous sa main, c'est par la mise en oeuvre, que nous devons juger le poète". - J, 368).

Sprachbehandlung

Verglichen mit der Aufgabe Homers, bedurfte Vergil eines größeren Maßes an Kunstfertigkeit, weil sein Sprachmaterial, die schwerfällige lateinische Mundart, die er vorfand, viel schwieriger zu gestalten war als das schon von Natur

aus geschmeidigere Griechische. Bei der Beurteilung eines Kunstwerks will Proudhon unbedingt die Mittel, die zur Verfügung stehen, richtig bemessen wissen (PA, 173). Im Falle des Vergilschen Epos liegt eine besondere Leistung vor, da dieser Dichter gegen die Übermacht des schon vollendeten Griechischen zu kämpfen hatte. Griechisch dominierte im gesamten römischen Weltreich; man hielt es in Rom selbst für vornehm und auszeichnend, die Griechen zu lesen, und mit Stolz genoß man daher das Recht, in der Ilias das eigene religiöse und politische Ideal sehen zu dürfen; man freute sich auch, die eigenen Götter und Heroen, die eigenen Geheimnisse und Legenden in denjenigen des Homerschen Werkes wiederzufinden. Trotz dieses erdrückenden Übergewichts des Griechischen aber wurde Vergil nicht nur mit den Mängeln der lingua latina fertig, sondern vermochte sie auch so umzugestalten, daß sie als die einzig mögliche, die allein wahre Sprache der Aeneis (und im weiteren Sinne des in diesem verherrlichten römischen Reiches) empfunden wurde. Die Flickwörter verschwinden bei Vergil, das Wort entspricht hier der Idee. Vergil erlaubt sich nur selten Abschweifungen, und wenn, dann sind es Beifügungen, die nicht die Bequemlichkeit des Verses stützen sollen, sondern demselben zur Abrundung und inneren Harmonie verhelfen. Proudhon vergleicht das Griechische mit dem Klang einer Hirtenflöte, das Latein Vergils hingegen mit den Tönen einer Orgel. Mit Vergil betritt die lateinische Sprache plötzlich ihr Mannesalter. Durch diese Leistung allein erweist sich Vergil schon dem Homer überlegen, denn trotz der geringen Güte des Lateinischen, das er vorfand, vermochte er, in dieser Sprache alles zu sagen und Klang werden zu lassen, was er sagen wollte und mußte.

Proudhon untersucht dann die Malerei der Gefühle ("peinture des sentiments") in der Aeneis. Auch in dieser Beziehung war die Situation für Vergil eine grundlegend andere als für Homer. Da nach Proudhons Ansicht "die schöne Jugendlichkeit einer Dichtung die Folge der Jugendlichkeit des dargestellten Gegenstandes ist", hatte Homer nicht viel mehr zu tun, als die Ideale seiner naiven, jungen Zeit zusammenzutragen: Jugend, Mut, Kraft und Schönheit, die unverdorbenen Sitten des Heimatlandes, das bäuerliche Königtum, die Häuslichkeit der Frau, die eheliche Liebe, die Freundschaft zwischen Helden, die mit Wunderbarem erfüllte Natur und die Allgegenwart der nie alternden Götter. Nach Proudhons Geschichtsauffassung schreitet die Menschheit dauernd fort und entwickelt sich gradweise einem Zustand völliger Verwirklichung der 'Gerechtigkeit' entgegen. Die Aeneis entstand '1200 Jahre' nach dem trojanischen Krieg. Während einer so langen Zeit gab es Ereignisse, die die Situation der Menschheit grundlegend geändert haben. Die wichtigsten bezeichnet Proudhon als Revolutionen. Der Mensch lernte immer mehr über Dinge nachzudenken, die er als traurig oder unwürdig zunächst beiseite ließ. Die immer

mehr erkannte Vielfalt der Erscheinungen und Verwicklungen der Zusammenhänge ließen den Geist immer ernster, die Gedanken prosaischer, die Seele verdüsteter werden. Selbst die Natur schien unter dem Eindruck der vielen Enttäuschungen des Menschengeschlechts mitzualtern. (Hier zeigt sich, daß Proudhons Überzeugung vom Fortschritt nicht immer als positiv gefärbt zu verstehen ist. Die Menschheit entwickelt sich zwar dauernd weiter zu neuen höheren Zielen hin, aber nicht immer erfolgt der Aufstieg auch, es gibt Rückfälle, ein Zurücksinken. Wenn Marx in seinem Buch "Das Elend der Philosophie" behauptet: "Der Fortschritt war die Zugmaschine, die das Proudhonsche System bewegte", so ist das eine allgemeine Beurteilung, die den Philosophen zu einseitig optimistisch abstempelt. Proudhon ist nicht mehr vom Gedanken des Fortschritts überzeugt, als die meisten seiner Zeitgenossen. Es scheint uns aber, daß Proudhon unter dem Fortschritt nicht immer nur eine Höherentwicklung versteht und darin nur eitel Glück sieht, sondern daß er auch den Verlust bemerkt, der im Reifen liegen kann und die Tragik des Alterns in der allgemeinen Entwicklung zur Justice sieht). ("De la Justice .." 3. Bd, 9. Studie, Kapitel 1-4, S. 272: "Cette conception ... de la marche de la Justice nous permettra de rendre compte de la multitude des accidents, tergiversations, retards et décadences dont l'histoire de l'humanité abonde, et sur lesquels les théoriciens ordinaires du progrès ferment bravement les yeux, à l'exemple de hégel, qui ne regardait que l'ENSEMBLE et négligeait le détail, un détail qui affecte des milliers de générations, et des milliers de milliards d'hommes!")

Angesichts der oben genannten Schwierigkeiten war ein sehr hohes Maß an Begebung nötig, meint Proudhon, zugleich diesen Veränderungen der Zeit nicht aus dem Wege zu gehen und dennoch etwas besseres leisten zu wollen als die Vorgänger. Diesen gesteigerten Anforderungen seiner Zeit genügt aber Vergil vollauf. Man nehme nur seine Georgica. Diesen wurde sogar ein Erfolg zuteil, der selbst der Aeneis versagt blieb: formende Einwirkung auf das Volk. Diesen Erfolg, der sie zum Hauptwerk der Antike, ja vielleicht der gesamten Literaturgeschichte werden ließ, verdanken sie nach Proudhon der Tatsache, daß sie ein zugleich völlig schönes und nützliches Gedicht sind. Die Poesie hat sich in diesem Werk durch die Verherrlichung der menschlichen Arbeit gleichsam selbst glorifiziert, denn Proudhon hält die künstlerische Tätigkeit für eine Arbeit im Bereich menschlichen Arbeitens überhaupt. In den Georgica sind Sprache und Empfindung, Realität und Ideal zu vollkommener Harmonie vereinigt. Das Wort gleicht sich jedem Gefühl bis auf die kleinste Regung an, es wird geschmeidig und wie Wachs. Hier hat Vergil *adeaquatio completa* von Sprache und Gegenstand erreicht.

Was Proudhon in der 'Justice' über die Sprachbehandlung Vergils sagt, deckt sich nicht ganz mit an anderen Stellen von ihm niedergelegten Äußerungen.

Dort betont Proudhon, daß der Künstler nicht der Schöpfer der Sprache sei. Im Falle Vergils aber gibt Proudhon nun selbst zu, daß die von der Gesellschaft empfangene Sprache oft so dürftig sein kann, daß es zu einer vollkommenen Neuschöpfung, zum mindesten aber Umformung durch den Künstler kommen muß, will dieser das Ideal erreichen. Auch wird hier aus den Gedankengängen Proudhons nicht klar, ob nicht zuweilen, wie zum Beispiel Vergil lehrt, neue Ideen erst von den Künstlern den Zeitgenossen und der Gesellschaft geschenkt werden, statt daß der Künstler sie von diesen empfängt. Wir möchten der Meinung Ausdruck geben, daß Vergil, gerade wenn man die Interpretation Proudhons ernst nimmt und anerkennt, einen höheren Anteil als einzelner Künstler bei der Idealisierung der Ideen hatte, als die Gesellschaft. Vergil vermochte es, aus den verborgenen Hintergründen seiner Zeit annähernd ohne Hilfe der Gesellschaft die Ideen der Epoche aufzuspüren, höchstens in einem unbewußten Kontakt mit ihr, - dann legte er sie der Gesellschaft idealisiert vor. Die Idealisierung ist Vergil in seinem Werk deshalb so hervorragend gelungen, weil sie aus einem "tiefen Gefühl der Wirklichkeit" ("sentiment profond de la réalité" - J, 371) entspringt. Vergil wußte um die "Notwendigkeit für den Künstler, sich auf das zu stützen, was das Leben am positivsten und wirklichsten darbietet" ("nécessité pour le poète de s'appuyer sur ce que la vie présente de plus positif, de plus réel". - J, 370/1). "Der große Idealist erwartet sich keinen anderen Preis seines Dienstes in der Kunst als die Erkenntnis der Geheimnisse der Natur und der Gesetze der Menschheit" ("il n' imagine pas pour lui-même, le grande idéaliste, d'autre prix de son dévouement à l'art, que la connaissance des secrets de la nature, et des lois de l'Humanité". - J, 371). Dieses Wort gibt zugleich Aufschluß über Proudhons Ansicht über den wirtschaftlichen Entgelt des Künstlers. Der Künstler soll sich in seinem Dienen nicht von dem materiellen Wert seines Werkes bestimmen lassen, aus dem er entweder geldlichen Reichtum oder gesellschaftliche Vorrechte zu schlagen beabsichtige. "Jeder Autor, der einen Sou aus seinen Schriften gewinnt, obwohl er von seinem Vermögen leben könnte, macht sich, im Prinzip, der Unwürdigkeit schuldig" ("Tout auteur, qui pouvant vivre de son patrimoine, tire un sou de ses écrits, se rend, en principe, coupable d'indignité") sagt Proudhon in den 'Majorats littéraires', S. 66. Wenn aber der Künstler arm ist, so soll er dennoch an seinem Werk nicht mehr verdienen, als jeder Arbeiter durch seine Tätigkeit verdient. Sein Schaffen darf ihn ausreichend ernähren, aber es erwirkt ihm keine Sonderstellung in der Gesellschaft oder das Vorrecht, für seine materiell letztlich unschätzbaren Werke Riesengewinne zu fordern. Der Künstler schuldet ja der Gesellschaft, der Menschheit seinen Dienst, - die künstlerischen Fähigkeiten sind ihm geschenkt, damit er allen Menschen das Ideal vermittele und weitergebe. "Die Formen, mit denen der Schriftsteller

oder Künstler den religiösen, moralischen oder philosophischen Gedanken verschönert, sind heilig wie die Religion, die Moral und die Wahrheit selbst. Ebenso wie die Gerechtigkeit den Richter, die Wahrheit den Philosophen verpflichtet, ist der Poet, der Redner, der Künstler der Schönheit verpflichtet. Sie müssen uns diese Schönheit geben, denn ihr Ziel ist, indem sie sie offenbaren, uns schöner und besser werden zu lassen: denn ihr Werk ist eine Kritik unseres Gesichts und unserer Person, ebenso wie die Philosophie eine Kritik unserer Vernunft und die Rechtsprechung eine Kritik unseres Gewissens ist". ("Les formes dont l'écrivain et l'artiste embellissent la pensée religieuse, morale ou philosophique, sont sacrées comme la religion, la morale et la vérité elles-mêmes. De même que la justice oblige le poète, l'orateur, l'artiste. Ils nous la doivent, cette beauté, puisque leur but, en la manifestant, est de nous rendre plus beaux et meilleurs; puisque leur oeuvre est une critique de notre figure et de notre personne, de même que la philosophie est une critique de notre raison et la jurisprudence une critique de notre conscience". - Ebenda). Der Künstler ist also für Proudhon nicht der autarke Schöpfer des Schönen. Ihm und seinen künstlerischen Entdecker- und Gestaltungskräften ist es nur anvertraut, damit er mit Hilfe desselben die Ideen aller Menschen darstelle, die er dadurch aber allen in besonderer Weise ästhetisch einsichtig zu machen imstande ist. Ganz in diesem Sinne forderte, was Proudhon darum besonders lobend heraushebt, Vergil von den Musen ein wissenschaftliches Weltbild, er erwartete darüber hinaus die Enthüllung kosmischer Geheimnisse in seinem Werk. Sollte er sich aber der Teilhabe an großen Mysterien als unwürdig erweisen, so wünschte sich der bescheidene Dichter nur, sich wieder auf seine Felder und an seinen Fluß und in den bergenden Schatten der heimatlichen Wälder zurückziehen zu können. Es sind aber Vergil solche Offenbarungen der Musen zuteil geworden. Proudhon meint sogar, daß sie ihm eines der größten Geheimnisse des Menschseins entdeckt haben: die Erkenntnis, daß es kein Ideal ohne die praktische Vernunft der Dinge gibt.

Am Beispiel der Hirtengedichte und der Dido-Episode in der Aeneis zeigt Proudhon endlich, daß auch die dem Kunstwerk obliegende Aufgabe der Symbolisation durch Vergil gemeistert worden ist. Die Hirten des Theokrit, die zweifellos Vorbilder für Vergils bukolische Gedichte waren, sind wirklich nur Hirten, und nichts, was außerhalb ihres möglichen Handelns, Denkens und Fühlens liegt, wird dargestellt. Vergils Hirten aber sind mehr: sie sind Politiker, Philosophen, ja Revolutionäre. Indem also Vergil das Dasein der Hirten schildert und verherrlicht, trägt er zugleich seine Gedanken und Wünsche vor, und zwar in der Sprache der Gebildeten seiner Zeit, und idealisiert Ereignisse und Männer seiner eigenen Epoche (z.B. in der ersten Ekloge Octavian und das Imperium, in der fünften den Tod Caesars). Eine mehrfache Symbolisation ver-

wendet Vergil u. a. in der Gestaltung der liebenden Begegnung zwischen Dido und Aeneas. Es wurde oben bereits darauf hingewiesen, daß Vergil, nach der Interpretation dieser Periode durch Proudhon, in seiner Darstellung dieser Begegnung nicht die illegitime Liebe, sondern die Sehnsucht nach der legitimen Ehe verherrlichen wollte. Zugleich ging es ihm aber auch darum,

1. das Ideale des Schmerzes und des Leidens, das Ergreifende einer aussichtslosen Liebe darzustellen und in der Schilderung der hoffnungslosen Sehnsucht Didos nach Gültigwerden ihrer Liebe gerade die Ehe selbst zu verherrlichen.
2. wollte Vergil im vierten Gesang die Trennung des Aeneas von Dido zum Symbol der Ablehnung jeder unehelichen Beziehung eines Römers (und gar römischen Herrschers!) zu einer Fremden machen. In Dido werden gleichsam Kleopatra und alle unrechtmäßigen Frauen mitverurteilt, in denen der römische Stolz nur Nebenfrauen sehen konnte.
3. wird in Didos Tod, nachdem Aeneas sie verlassen hat, der Ausgang der Punischen Kriege dichterisch praefiguriert, der ja den Untergang Karthagos und den endgültigen Aufstieg Roms zur Weltherrschaft bedeutete.

In solchen sinnreichen Verbindungen der Symbolisation erweist sich für Proudhon Vergil als Meister der Epos-Form. Erst seiner Zeit entspricht es, einer Episode Mehrdeutigkeit zu verleihen, weil die komplizierteren gesellschaftlichen Beziehungen das fordern. Diese Zusammenfassung mehrerer Ideen und Gefühle im Bild eines Gesanges zeigt Vergils tatsächliche Unabhängigkeit vom Vorbild des Homer. Es macht die eigene Stärke seiner Dichtung deutlich fühlbar.

Wenn wir, zusammenfassend und Wesentliches hervorhebend, das in diesem Kapitel Aufgeführte noch einmal überblicken, so gewinnen wir die Grundprinzipien einer Proudhon'schen Analyse des Kunstwerkes.

Primär untersucht Proudhon alle Fragen und Momente, die in die 'raison' eines Werkes einzuordnen sind:

1. sujet (= Gegenstand)
2. plan (= Plan)
3. objet, but, idée (darin neben dem Hauptziel des Werkes auch die Einzelideen und die Wertungen)
4. Inhalt (Lebensmächte und Wirklichkeiten, die darin erfaßt sind)
5. Grundstimmung (climat).

Auf diese rationalen Momente stützt sich die Beurteilung eines Kunstwerks, wenn man es nach den Forderungen, die an die Kunst gestellt sind, überprüft. Proudhon fragt nun: sind alle Momente so befriedigend erfüllt, daß die Dichtung:

1. ein würdiger Ausdruck der Epoche und des Geschlechtes ist?

2. der angemessene Ausdruck einer großen Idee ist?
3. Dinge idealisiert, die vorher noch nicht idealisiert werden konnten?

Hierzu tritt die pragmatische Forderung, daß das Kunstwerk durch die idealisierte Idee für das Volk wirksam wird.

Nach Erledigung aller Fragen der 'raison' richtet sich Proudhons Untersuchung auf die Momente der Idealität des Kunstwerks und auf dasjenige, was diese begründet. Er untersucht die einzelnen Momente, die im Bereich des Geschmacks (goût) liegen:

- a. Übernahme von Material und fertigen ästhetischen Formen in Achtung und Tradition.
- b. Sprachbearbeitung und Stil (unter Berücksichtigung der vorherrschenden Schwierigkeiten)
- c. Gefühlsmalerei (peinture des sentiments; z.B. Trauer, Sehnsucht)
- d. Idealisierung von Menschen und Dingen (Angemessenheit dieser Idealisation)
- e. Symbolisation.

Die Entwicklung der Kunst bis zum sog. 'Realismus' als ihrem historischen Schlußergebnis.

Ehe Proudhon in den Ausführungen über den Realismus seine Grundsätze für die Kunst der Zukunft zusammenfassend ausspricht, gibt er eine Darstellung der historischen Entwicklung der Kunst. Diese Darstellung ist in Wahrheit eine interessante Kritik an der Vergangenheit (vorwiegend auch politisch argumentierend), in deren Vollzug Proudhon mit den vorher aufgestellten ästhetischen Prinzipien arbeitet. Hauptkriterium der Beurteilung ist der Grad der Verbindung, den die Kunst zu den Bedürfnissen und Gefühlen der betreffenden Epochen erreicht hat. Proudhon geht bei der Würdigung der Kunstwerke nie vom rein ästhetischen Standpunkt aus, sondern es hat in seiner Kritik auch immer die Gebundenheit des Philosophen an soziale, moralische und rechtliche Beziehungen einen großen Einfluß, was nach den Voraussetzungen nicht zu verwundern ist.

Wir haben oben bereits darauf hingewiesen, daß diese Tatsache einen starken Widerspruch der Zeitgenossen und Nachfahren Proudhons hervorgerufen hat. Gegen diese Vorwürfe aber gilt Proudhons Argument, daß der wahre Kritiker gar nicht nur ästhetisch werten darf, weil dann sein Urteil nur unvollständig genannt werden kann. Der Mensch steht auch unlösbar in all den anderen Bindungen, daher dürfen diese bei einer Stellungnahme zur Kunst nicht plötzlich beiseite geschoben und völlig negiert werden.

Nach Ansicht Proudhons steht die menschliche Kunst in der geschichtlichen Frühzeit in Parallele zur Religion. Sie wird mit der Religion geboren, sie wandelt sich mit ihr und erlebt mit ihr Höhepunkte und Verfallszeiten. Die Kunst hat in diesem Zeitraum Heiligkeitscharakter; sie sieht ihre Aufgabe weitgehend im Dienste der Religion. Hier muß man allerdings beachten, was Proudhon unter Religion versteht: er hält sie für eine erste dunkle Vorform des Rechts, für eine die Moral symbolisch ausdrückende Gestalt, für die Veräußerung des menschlichen Gewissens. "Der Mensch träumt sich selbst, wenn er Gott denkt" ("L'homme, en pensant Dieu, se rêve lui-même", PA, 48). Die vielfältigen Gestalten, unter denen sich der Mensch die Gottheit vorstellt, sind eigentlich nur Bilder seiner selbst. Und in dem Maße, wie er diese Lebendigkeit seines sittlichen Gefühls und die Ehrfurcht vor seinen besten, in die Götter objektivierten Empfindungen hat, heben sich auch Kunst und Poesie. Der Gegenstand des religiösen Kultes ist, - noch verborgen dem Auge des Religiösen, - doch bereits der Mensch selbst mit seinen vielfältigen Anlagen und

Tendenzen. Und ebenso wie die Religion hat auch die Kunst eine allgemeine Aufgabe, ohne dies in ihrer Anfangszeit zu wissen.

Proudhon beginnt seine historische Betrachtung mit einem Blick auf die Kunst der Ägypter. Hier ist der Mensch zunächst noch vollkommen in das Sinnliche verloren, in das er sich selbst allüberall entäußert. Er identifiziert sich noch weitgehend mit der Sache, speziell mit dem Gegenstand, der sein größtes Lebensinteresse weckt, dem Tier. So sieht der Mensch auch seine eigene Gemeinschaft als Tiergemeinschaft oder als Gemeinschaft unter einem göttlichen Tier. Die Bildhauerkunst und Malerei der Ägypter bemächtigen sich, von dieser Basis ausgehend, aber langsam sich über sie erhebend, des ganzen breiten Kreises ihres (Kultur)-Lebens. Krieg, religiöser Kult, Ackerbau, Handel und Gewerbe, Jagd und Fischerei werden Gegenstand ernster (und zum Teil auch schon humoristischer) Gestaltung. So verherrlichen die Ägypter in ihren Darstellungen mitlaufend ihre Gesellschaft und ihre gesamte Kultur. Das Ideal dieser Ägypter, obwohl es 6000 Jahre alt ist, wurde uns durch die noch unzerstörten Zeugnisse ihrer Kunst überliefert. Welcher Art war diese Kunst? - Die Beantwortung dieser Frage hält Proudhon für besonders wichtig, weil hier die Kunst zum ersten Male als Schöpfung einer Hochkultur auftritt, die in ihrer Vollendung späteren Erscheinungsformen der Kunst nicht nachsteht (PA, 50).

Proudhon bezeichnet die ägyptische Kunst als wesentlich metaphorisch, typisch und konventionell. Auch das allegorische Element ist in ihr stark vertreten. Die ägyptischen Künstler waren bestrebt, eine Zentralidee in mannigfaltiger Symbolik immer wieder darzustellen. Das führte zu einem konventionellen Typisieren, vor allem, was die Figuren betrifft. Alle Gesichter, ob es die der Könige, der Priester oder der Krieger sind, bleiben dieselben und tragen den gleichen Ausdruck (Proudhon urteilt hier nur, wie er selber zugibt, nach ihm zugänglichen Gravuren von ägyptischen Kunstdenkmälern); sogar Menschen anderer Völker wurden mit den Grundzügen des ägyptischen Wesens ausgestattet. Diese Eigenart darf man nicht als Zeichen künstlerischen Unvermögens ansehen, sondern sie beweist lediglich den Willen der Künstler, allem Dasein den Stempel ihrer Kulturidee aufzudrücken und bewußt traditionell und unbeweglich zu sein. (Welches diese zentrale Kulturidee der Ägypter ist, versäumt Proudhon, näher zu bestimmen). Wie wenig dieses Stilisieren Unfähigkeit zu individueller Gestaltung bedeutet, zeigt die Tatsache, daß es der ägyptischen Kunst trotz des Vorherrschens der objektiven Idee von Welt und Mensch ausgezeichnet gelingt, Wesen und Eigenart der Völker, denen Ägypten im Kriege begegnete, im Kunstwerk einzufangen und zu charakterisieren.

Schon hier übernimmt also die Kunst eine gesellschaftliche, politische und religiöse Aufgabe und erweist sich als eine wesentlich kollektive überindividuelle Kraft. Sie erlangt damit eine 'force collective', die sie über das indivi-

duelle ästhetische Vermögen weit hinausträgt (PA, 52). Wollte man diese Kollektivkraft übersehen, so bliebe gerade die ägyptische Kunst völlig unverständlich. Sieht Proudhon also bereits bei der Betrachtung des ägyptischen Kulturkreises viel von seinen Kunstauffassungen bestätigt, so findet er doch gleichzeitig auch Ansatzpunkte zur Kritik, und zwar aus dem Gesichtspunkt heraus, daß eine wesentliche Bestimmung aller Kunst von den Ägyptern mißachtet worden sei: die konkrete Wahrhaftigkeit. Der individuelle Mensch kommt bei dieser Überbetonung der objektiven Idee nicht zur Darstellung; er verschwindet ganz in der eintönigen Wiedergabe festgelegter Typik. (Proudhon übersieht aber mit dieser Wertung, daß es gerade der ägyptischen Kunst gelungen ist, bei strenger Anlehnung an Tradition und Gesetz der überlieferten Formen dennoch, - vor allem im mittleren Reich, - die Eigenart des Einzelherrschers oder der Herrscherin in feinen Nuancierungen sichtbar zu machen, mehr noch als der (früh)hellenischen und viel mehr als der babylonisch-assyrischen Kunst).

Nach Ansicht Proudhons zeigt sich das, was der ägyptischen Kunst an Beobachtung und Darstellung des Individuellen mangelt, dann jenseits des Mittelmeeres: in Griechenland. Die Betrachtung der griechisch-römischen Kunst führt einen Schritt weiter von den Anfängen der Kunst hinweg. Der Mensch lernte in der griechischen Kultur die Götter aus der geheimnisvollen Sphäre einer menschenfernen himmlischen Welt zu sich herabzuholen. Sie wurden zu seinem eigenen Bilde, und die göttliche Natur zeigt sich nun mit der Kraft der menschlichen Seele und des menschlichen Leibes fest verbunden. Menschliches und Göttliches halten sich hier das Gleichgewicht. "Sie wollten schon in diesem Leben die Götter von Angesicht zu Angesicht betrachten, so wie sie sind" ("ils voulaient, dès cette vie contempler les dieux comme ils étaient, face à face". - PA 65). Aus dieser 'religion anthropomorphique' entspringt die spezifische Kunst der Griechen. Auch sie ist wie die der Ägypter von der Kollektivkraft getragen, aber statt deren metaphysischen Objektivität finden wir nun eine gewisse Subjektivität. Die Götter sind an Orte gebunden und individuiert. Sie werden allerdings unsterblich, schmerzenthoben und von jeglichem Elend frei gedacht und sind nach der Auffassung der Künstler vollkommen schön. Woher mögen die Griechen die Modelle für ihre Gesichter genommen haben? - Die Jahrtausende alte Kunst der Ägypter jedenfalls lieferte sie ihnen nicht. Für Proudhon besteht gerade darin das Verdienst der Griechen: sie fanden die absolute Schönheit ohne die Hilfe eines Vorbildes und verstanden es, sie in den verschiedensten Formen auszudrücken. (Proudhon scheint die Möglichkeit, daß gewisse schöne Menschen des griechischen Geschlechts selbst den Künstlern zum Vorbild gedient haben könnten, auszuschließen). Der Mensch tritt bei den Griechen schon immer auf einen Typ festgelegt in Er-

scheinung, als Mann und Frau, Kind und Greis, Adeliger und Bürger, Krieger und Hirt usw., also differenziert nach Geschlecht, Alter, politischem Stand und wirtschaftlicher Stellung. Und diese Darstellung des Gottes oder Helden, deren vollendet schöne Figur einmal festgelegt war, blieb im wesentlichen unverändert und verpflichtend. Das führte aber weiterhin zu einem Kult der idealen Schönheit selbst, und damit zur Idolatrie. Während für die Ägypter die Kunst Ausdruck der Idee war, wurde sie bei den Griechen Ausdruck der von ihnen gefundenen Schönheit. Auf diesem Wege jedoch ging den Griechen die eine Wahrheit verloren; diesen Preis mußten sie für die Entdeckung der absoluten Schönheit in ihren pluralen Gestaltungen zahlen. Mit Recht hat man deshalb Griechenland als lügnerisch (*Graecia mendax*) bezeichnet, seine Kunst ist idealistisch, hinter der verabsolutierten Schönheit tritt die Darstellung des Individuellen und Konkreten wiederum zurück. Hier liegen die Ursachen ihres Abfalls in die Tiefen der Korruption (PA, 55/6).

Anerkennung und Bewunderung zollt Proudhon dem Maß an Einfachheit der Mittel, mit denen die Griechen ihre idealen Kunstwerke bildeten und vollendete ästhetische Wirkung erzielten.

Die philosophische Aufklärung zerstörte schließlich die Einheit des griechischen Ideals. Das religiöse Ideal ging verloren, das ästhetische allein blieb; damit sanken die Griechen, wie oben bereits erwähnt, sehr bald in Idolatrie ab.

Die Griechen vermochten als erste das Häßliche darzustellen, wie Proudhon meint. Auch die Ironie hält er für eine Geburt des Griechentums; wenn sie diese nicht auch in die Bildhauerkunst hineintrugen, so ist das ein Zeichen, daß sie hier noch gewisse Bindungen fühlten. Aristoteles wollte, daß die Kunst die Sitten reinige. Das war aber nach allgemeiner antiker Auffassung auch der Zweck der Komödie, von der man sagte: *castigat ridendo mores* (PA, 60/1). Die leitenden Ideen des älteren Griechenlands waren Götterfurcht und Freiheit. Der vorhergenannte Bruch in der Gesellschaft ereignete sich bei Auftreten der Sophisten; man glaubte nicht mehr an die Religion, die Schönheit allein blieb. "Die griechische Kunst hatte ihre Wunder in der Religion und der Gerechtigkeit geboren; sie verurteilte sich selbst zur Ohnmacht, sobald sie sie vergaß" ("*L'art grec avait enfanté ses merveilles dans la religion et la justice; il se réduisit de lui-même à l'impuissance dès qu'il les eut oubliées*". - PA, 60). Die Entfaltung des philosophischen Geistes also brachte die Grundlagen der Kunst ins Wanken und zerriß deren Beziehung zur Religion. In dem reifenden philosophischen Geist aber fand die Kunst nicht den notwendigen neuen Träger. Es blieb daher nur der Kult der Form, der schließlich in wirklichen (orientalischen) Götzendienst ausartete. Im Verlauf dieses von den Sophisten eingeleiteten Verfalls verblaßte die griechische Kunst mehr und mehr. Sie starb

gemäß dem Gesetz, daß alles zugrunde gehen muß, was seine eigenen Wurzeln verleugnet.

Der Vergleich der ägyptischen und griechischen Kunstepochen bestätigt nach Proudhons Meinung die Notwendigkeit und Richtigkeit der ethischen Sendung der Kunst. Solange die griechische Kunst ihrer Aufgabe, die gesellschaftlichen Tugenden zu stärken und vom Laster zu erheben, erfüllte, blühte sie; als ihr wegen obengenannter Gründe die Basis entzogen wurde, dieser Aufgabe nachzukommen, ging sie unter. So modifiziert Proudhon das antike Wort in ein: *castigat pingendo mores, aut erigit*.

Die antike Kunst klingt nur sehr langsam ins Mittelalter aus und geht erst allmählich in die christliche Kunst über. Wie bereits erwähnt, wurde das Volk von Byzanz, das einst die Schönheit bewundert hatte, zum haßvollen Bilderstürmer, weil die Götterbilder leere Idole geworden waren. Konstantin Kopronymos verbot die Bilderverehrung. Diese Kunst hatte ihre Verurteilung verdient, das liegt ganz im Sinne Proudhons. Sie war zum Sinnbild der Tyrannis und des Lasters geworden. Ursprünglich eine Stütze der Freiheit und der Sitte gab sie sich nun über lange Zeiträume hinweg in den Dienst von Despoten als Instrument der Tyrannei.

Der heraufkommende Spiritualismus des Christentums hätte seinem Wesen nach dann vollens jegliche Kunst unterdrücken müssen, meint Proudhon, aber die Toleranz der römischen Kirche rettete sie vor dem Untergang. Der eigentliche Philosoph der griechischen Kunst war Platon mit seiner Ideenlehre. Zum Inspirator der christlichen Kunst wurde Paulus mit seiner Disjunktion des tierischen und geistigen Menschen und seiner Theorie der Erbsünde (PA, 64). (Proudhon übersieht, daß in der christlichen Kunst schon früh auch die Heiligen und die Jungfrau Maria einen wichtigen Platz einnahmen). Die Menschen am Nil suchten in ihren Gestalten den allgemeinen objektiven Typ ihrer Kultur auszudrücken, das war realistisch gedacht. Die Griechen hingegen wollten mehr als den Typ, sie wollten die reine, vollkommene, göttliche Schönheit. Somit dachten sie idealistisch. Der christliche Künstler nun sieht mit und in seiner Gesellschaft im Gegensatz zur äußeren schönen Form die Schönheit des Inneren, die Schönheit der Seele (PA, 68). Dieses Ideal ist geläuterter als die vorangegangenen. Darin liegt der Fortschritt der Gotik begründet. Aus dem unsichtbaren Geistigen gestaltete sich ihr das Sichtbare und dieses wurde als Ausdruck geistiger Schönheit erlebt. Den Originalen, nach denen ein Memling sich nicht scheute, Heilige zu gestalten, könne man heute noch in den Straßen Belgiens begegnen. Man ergriff das Konkrete, wie es sich bot, und wandelte es zum Ausdruck des Heiligen. Auf diese Weise gelang es der gotischen Kunst, wieder zu der von den Griechen verlassenen konkreten Wahrheit zurückzukehren. Das Wesen der christlichen Kunst ist asketisch. Sie verneint

alle bloß vitale Schönheit und fordert völlige Unterwerfung der (bösen) Triebe unter das sittliche Wollen, sowie Buße für den Sündenfall.

In diesen Ansichten zeigt sich, daß Proudhon, was seine Beurteilung der Kunstgeschichte betrifft, seit seiner Schrift "La philosophie du progrès" eine Entwicklung durchgemacht hat. Dort sind die Linien der Kritik noch sehr einfach gehalten. Die Vergangenheit ist auf einen Nenner gebracht: *époque religieuse ou idolâtrie*, die christliche Kunst wird noch völlig ignoriert. Umso mehr überrascht der positive Blick, mit dem Proudhon jetzt die Kunst der christlichen Jahrhunderte ansieht.

Besonders würdigt er das 'Dies irae', das er als eine "große, kraftvolle Ode" bezeichnet, in der alle Dogmen des Christentums zu finden seien. Es bringe den Schmerz und den Aufschrei der Todesver zweiflung wie auch das Flehen der Kreatur um Vergebung in Reim und Rhythmus sinnvoll zum Ausdruck. Vergil hätte das Latein dieser Strophen als barbarisch empfunden, aber dennoch ist darin ebensoviel Kunst enthalten wie in den schönsten Oden des Horaz. Noch keine Epoche zuvor hatte derartiges geschaffen.

Auch die Standbilder der christlichen Kunst sind nicht weniger künstlerisch wertvoll als die der Griechen. Das mystische Dunkel und die großen Flächen und Hallen der Kathedralen sind ein vollkommenes Abbild des Ideals der Epoche. Die theologischen Tugenden, der Himmel und die Ewigkeit, die Barmherzigkeit und die am Kreuze sichtbar gewordene Liebe sind in Stein und Raum künstlerisch verwirklicht. (PA, 64). Diese Kunst blieb auch rein von Formenkult; sie hat daher im Gegensatz zur Kunst der Antike und der nachfolgenden Renaissancezeit ihr Zeitalter nicht korumpiert (PA, 79).

Die in den Adelskreisen sich zuerst und immer stärker ausbreitende Opposition gegen das asketische Ideal der Gotik und die sich im Geheimen vollziehende neue Hinwendung zu einer weltlichen Kultur und Ausbildung derselben, die 'fröhliche Wissenschaft' in den Schlössern und Burgen beendete die Blüte der mittelalterlichen Kunst. Aber die Renaissance ist nicht nur eine die Antike zu Hilfe rufende Reaktion gegen das Asketentum des Mittelalters für Proudhon, sondern auch die logische Weiterentwicklung des Papsttums selbst. Dieses setzte gegen die Häresie des Ostens den Kult der Bilder wieder ein und trat damit an die Spitze der neuen Epoche, die sich Renaissance nennt und am Endpunkt ihrer Entwicklung zum Niedergang auch des Papsttums führt (PA, 72/3). Auf die leidende Kirche mußte nach dem Sieg der Kirche über die weltliche Macht die triumphierende Kirche folgen. So verstanden, war die Renaissance auch die Kunst des triumphierenden Papsttums. Mit dem irdischen Erfolg sickerte wiederum Heidentum in die Kirche ein. Jetzt proklamierte man die Einheit beider und aller Religionsformen, ihre letztliche Gemeinsamkeit und Würdigkeit. Schon immer, so führte man aus, haben die Völker bei ihren Er-

neuerungen bereits bestehende Mythen und Sagen übernommen und umgeformt. Rom gab den Christen seine Tempel und manche seiner Ideen. Der Renaissancekünstler wollte dem aus der Antike stammenden Formkult nicht mehr entfliehen. Doch waren nach der Meinung Proudhons die Künstler dieser Epoche keine bloßen Nachahmer der Griechen und der Römer. Ihre Engel sind etwas mehr als der antike Hermes oder Merkur, die Jungfrau ist keine Venus oder Aphrodite, die Heiligen unterscheiden sich wesentlich von den Heroen und Göttern ("Ich bin in diese Heiligen [...], in die Jungfrau Maria [...] verliebt [...] . Ich bin es nicht in die antiken Göttinnen". - PA, 75). Dieses Bekenntnis muß Zola bei der Lektüre von "Du principe de l'art .." völlig übersehen haben, wenn er meint, Proudhon lasse allen Kunstepochen Gerechtigkeit widerfahren, nur die Renaissance finde keine Gnade vor seinen Augen. Proudhon ist im Gegenteil gar nicht der Meinung, daß die ägyptische, griechische und christliche Kunst einseitig lobenswert zu beurteilen sei, die Renaissance aber nur Tadel verdiene. Letztere trat sogar mit großer künstlerischer Kraft, die sich in bedeutenden Künstlern offenbarte, in die Geschichte ein, und wie wir eben aus Proudhons eigenem Munde hörten, teilt er die Liebe zu den Schöpfungen dieser Künstler mit Zola. Proudhon würde allerdings abstreiten, daß diese Künstler "sich erlaubten, Genie zu haben, ohne die Menschheit um Rat zu fragen" ("se permettent d'avoir du génie sans consulter l'humanité") und daß sie "den Mut hatten, für sich zu ersinnen und nicht für ihre Zeitgenossen; das zu sagen, was sie in ihrem Inneren vorfinden und nicht in den Schwachköpfen ihrer Zeit" ("ont l'audace de penser pour eux et non pour leurs contemporains, de dire ce qu'ils ont dans leurs entrailles et non ce qu'ont dans les têtes imbéciles de leur temps!") (1), denn auch ein Michelangelo, ein Tizian, ein Veronese, ja jeder geniale Mensch zieht letztlich seine Eingebungen aus der Gesellschaft, in der er lebt. Die Eingebungen der Zeit aber waren: Rückschau in die Antike, Verherrlichung der Form und der Schönheit an sich. Die großen Künstler der Renaissance waren also durchaus im Einklang mit ihrer Epoche, ihr Schönheitssinn deckte sich mit den Wünschen des italienischen Volkes, das vornehmlich in den Städten starken Anteil an der Kunst nahm. Wenn Proudhon bei einigen Künstlern dieser Zeit keine Ursprünglichkeit zu finden glaubt, (PA, 77), so hat das seine Ursache nicht in der von Zola so bewunderten selbstgenügsamen Isoliertheit des Genies, sondern weil im Einklang mit dem schwachen Ideal dieser Epoche diese ihre künstlerische Kraft gleichsam gegen sich selbst anwenden und verschleiern mußten.

Die Renaissancekunst findet nach Proudhons Meinung in der Berufung auf das christliche Dogma von der Auferstehung des Leibes ihre theologische Deckung:

1) Zola, Mes Haines, S. 29

die Körper der in Christus Seligen gehen in den Himmel der Klarheit und der Schönheit ein. In gewisser Hinsicht liegt hier also wieder eine Wendung von der Realität zum Ideal vor. Die Heiligen und Engel sind nicht mehr wie in der christlichen Epoche der Gotik aus der konkreten Welt genommen, um aus dieser und an dieser das Heilige und Himmlische aufleuchten zu lassen, sondern sie sind überirdischer Natur, nicht 'von dieser Welt'. Man wollte die ideale Jungfrau, wie sie im Himmel ist, darstellen. Ein solch exklusiver Idealismus trägt aber immer eine gewisse Schwäche in sich. Es fehlte dieser Epoche eine wirklich fruchtbare kollektive Kraft. Proudhon führt das auf den aristokratisch-patrizischen Charakter der Epoche zurück, der die Kunst in viele verschieden bestimmte Richtungen zerfallen ließ. Vom ersten Tag an sind die Anzeichen beginnender Auflösung spürbar. Die Künstler der Renaissance dienten weder einem ideellen Prinzip noch einer religiösen Institution. Sie begannen ihr künstlerisches Wissen und ihre Technik zu betonen und blieben nicht mehr anonym wie die großen Künstler des Mittelalters. Die Gestaltung ohne Moral und Religion ließ die Kunst absterben. Bereits der ursprüngliche Sinn dieser ästhetischen Richtung trug den Keim des Niedergangs in sich: zwei unvereinbare Dinge zu vereinen, nämlich die Geistigkeit des christlichen Denkens und die ästhetische Idealität der griechischen Figuren. So stieß die Renaissancekunst ins Leere, und der ungeheure Aufwand an künstlerischer Kraft so vieler hervorragender Künstler mußte verpuffen. Die versuchte Verbindung von Heiden- und Christentum endete in erneuter Anbetung der schönen Form; die gleichgültige Annahme beider Lebensformen und Auffassungen führte zur Verderbnis der Sitten, die immer mit dem Formkult Hand in Hand geht.

Proudhon malt den Ausgang dieser Epoche in düsteren Farben. In Rom herrschten Korruption und Prostitution. Man wußte schließlich nicht mehr zu unterscheiden, ob die Heiligen Karneval feiern oder in gewissen Heiligendarstellungen antike Götter Bußübungen verrichten. Ausgewalzte Ideen und ein Wirrwarr von Mythologie und Christentum folgen auf das Werk eines Raffael und Michelangelo (PA, 82/3).

Proudhon hätte an dieser Stelle seiner Geschichtsdarstellung eigentlich darauf kommen müssen, (da dieser Niedergang der Renaissancekunst eintrat, obwohl die Künstler unleugbar im Einklang mit der Epoche ihre Werke schufen und weitgehend in ihnen den Wünschen der Allgemeinheit Ausdruck gaben), daß also die enge Beziehung der Künstler zu den Ideen und Gefühlen ihrer Zeit auch negative Auswirkungen haben kann. Er weist aber nirgends darauf hin; für ihn sollen die Künstler 'Bannerträger' der Gesellschaft sein, eine Forderung, bei der der Philosoph übersieht, daß im Falle einer schwachen, zwiespältigen Epoche die Künstler mit ihr degenerieren und in den allgemeinen Verfall eingeschlossen werden, es sei denn, man gesteht ihnen unter Umständen das Recht

zu, sich gegen ihre Zeit zu wenden, nicht aus einer verderblichen Sucht zur Isolation heraus, sondern um gerade in der Distanz von einer falschen Tendenz der echten und wahren Entwicklung den Durchbruch zu erkämpfen. Das würde zum Wohl aller Glieder der Gesellschaft geschehen. Man kann in diesem Zusammenhang und bei der Betrachtung der Situation in der Renaissance der Kunst nur den einen Vorwurf machen, daß sie zu abhängig von der Entwicklung ihrer Zeit war; - anstatt im Widerstreit mit ihr gegen den Verfall der Ideen und Sitten zu arbeiten, gab sie sich den Intentionen der Zeit mehr als nötig hin und degenerierte im Rhythmus des Niedergangs der zeitgenössischen Gesellschaft. Proudhon betont, daß eine schlechte Gesellschaft eine dementsprechend tiefstehende Kunst mit sich bringt, - ist also Isolation oder Distanz in jedem Falle falsch und schädlich für die Kunst? - Wir sind geneigt, das zu verneinen. Man kann zugeben, daß das Kunstwerk immer ein soziales Phänomen ist und absolute Isolation für den Künstler wie für die Kunst überhaupt ein Widerspruch bedeuten würde; aber gerade am Beispiel der Renaissance-Epoche wird klar, daß die unumgängliche Bindung der Kunst an die Gesellschaft und ihre Eingebungen zwei Seiten haben kann:

1. positiv, indem die Kunst die gesunden Eingebungen ihrer Zeit ergreift, die Ideen idealisiert und die Gesellschaft durch künstlerische Versinnbildlichung läutert,
2. negativ, indem sie sich den Intentionen einer kranken, unwürdigen Gesellschaft verschließt oder ihre Schwächen durch anschauliche Kritik zu tilgen versucht. Das setzt allerdings ein besonders wach entwickeltes Bewußtsein des Künstlers von den guten Kräften und den wahren Werten seiner Zeit, ja der Menschheit überhaupt, voraus. Um einer solchen Aufgabe gerecht zu werden, bedarf es einer inneren Helle und sittlichen Kraft in der Seele des Schaffenden, der weit über dem Niveau des Durchschnitts stehen muß. Damit aber wäre die von Proudhon so gefürchtete Gefahr einer Selbstüberheblichkeit der Künstler möglicherweise neuerdings heraufbeschworen.

Jedenfalls darf man die enge Verbindung von Kunst und Gesellschaft nicht als absolute Abhängigkeit verstehen, vielmehr kann die notwendige Aufgeschlossenheit der Kunst gegenüber ihrer Zeit nur in dem Sinne gefordert sein, daß sie eine gute Gesellschaft noch erhöht, die schlechten Tendenzen bekämpft, den Verfall einer degenerierten Epoche aber aufzuhalten versucht und in den Niedergang nicht widerstandslos eintritt.

Es muß uns mit Recht verwundern, daß, nachdem Proudhon bei seiner Beschäftigung mit der Antike ähnliche Gedanken bereits geäußert hat, als er von dem sittlichen Mahnen als einer Mission der Kunst spricht, er nun aber im Falle der Renaissance nicht die gleichen Maßstäbe anlegt. Wir möchten hier die Meinung Lossiers teilen, daß Proudhons Studium der Kunstgeschichte 'eine sehr

persönliche Auslegung' ('une interprétation personnelle') nennt, bei der besonders die herbe Kritik der Renaissance trotz vieler richtiger Einsichten und klar gesehener gesellschaftlicher Zusammenhänge recht tendenziös und oft nicht genügend begründet ausfiel. Dieser Vorwurf kann unserer Meinung nach auch gerade auf die oben erwähnte Tatsache ausgedehnt werden, denn die großen Künstler der Renaissance und die Kunst dieser Epoche sind nicht weniger durch die Verfallserscheinungen in der Gesellschaft, im geistigen Leben der Zeit zu Fall gebracht worden als die Kunst der Griechen. Die Parallele drängt sich einem förmlich auf: beide Kunstepochen neigen früher oder später einseitig dem Ideal der Form zu, verarmen, fallen in Idolatrie, aber für beide Fälle gelten die gleichen Ursachen dieses Verfalls: die Kunst war ganz Ausdruck der Tendenz ihrer Zeit, sie versäumten es, Abstand zu nehmen und Widerstand zu leisten, um mit ihrer eigenen Existenz die der Gesellschaft zu retten. In den traurig-verworrenen Zustand der Spätrenaissance schlägt als erlösender Blitz, wie Proudhon ausführt, die Reformation ein, deren religiöses Wesen die Anbetung 'im Geist und in der Wahrheit' ist (PA, 83). Sie wurde der Tod allen Symbolismus und aller Malerei und Skulptur des Übernatürlichen. In seinem Werk "De la Justice .." vertritt Proudhon die Meinung, daß dieser Augenblick bereits mit dem Untergang der Antike gekommen war, daß schon damals eigentlich die monarchische, aristokratische und religiöse Idee ihr natürliches Ende erreicht hatte, oder organischerweise hätte erreichen müssen. Noch im Werk Vergils, so führt er dort aus, sei das Wunder ebenso berechtigt wie in der Bibel, denn Wunderbares war für die Alten nichts Außergewöhnliches. Die Beschäftigung damit galt ihnen vielmehr als Wissenschaft. Als aber die Menschen über diese Stufen des Wissens hinaus gelangt waren, verlor das Wunder seine Macht. Wenn dieser überwundene Zustand der Antike dennoch viele Jahrhunderte überlebte, dann liegt das daran, weil die Kirche ihn künstlich verlängerte, indem sie sich die Theosophie des Vergil zu eigen machte (siehe Kap. 6 dieser Arbeit) und auf diese Weise den Fortschritt und die Revolution in der Gesellschaft allgemein sowie der Kunst speziell verhinderte. Seit Dante seien, meint Proudhon sogar, alle modernen Werke fehlgeschlagen, weil das Wunderbare der Epoche widerspreche. Nur die 'nicht-christlichen' Schöpfungen des Rolandliedes für Frankreich und der Nibelungendichtung für Deutschland bilden nach Proudhons Meinung eine Ausnahme; sie geben den Idealen der historischen Wirklichkeit Ausdruck, für die sie geschrieben wurden. Aber auch diese beiden Epen erheben sich nicht über die Ilias; das gelingt erst der französischen Klassik, (von deren hoher Bewertung und Bewunderung Proudhon zeitlebens nicht abging).

Nun, bei der Niederschrift des nachgelassenen Werkes "Du principe de l'art .." hat Proudhon seinen Standpunkt ein wenig verändert, zum mindesten was die

bildende Kunst betrifft, denn wir sehen ihn nun die Gotik lobpreisen und die christliche Kunst wohlwollend beurteilen. Ist es aber möglich, einem Zweig der Kunst das Zeugnis auszustellen, er habe der Zeit adäquat in künstlerischen Schöpfungen Ausdruck gegeben, einem anderen Zweig (hier der Dichtkunst) dieses Zeugnis zu verweigern mit dem Hinweis, die von ihm idealisierten Ideen seien unzeitgemäß gewesen. Hieße das nicht die Gesamtkunst in Bruchstücke zerlegen und ihre Einheit auflösen, um die Proudhon an anderer Stelle selbst ernstlich besorgt ist? -

Jedenfalls ist Proudhon jetzt der Meinung, daß die Reformation den Umbruch endgültig mit sich bringt, der eigentlich schon beim Ausgang der Antike, wie er in "De la justice ..." ausführt, fällig gewesen wäre. Die Reformation ist also der wirkliche Beginn des Zeitalters der Immanenz, in der die Wissenschaft, das menschliche Recht statt des göttlichen Rechts, die Demokratie statt der Monarchie und die Revolution die herrschenden Prinzipien sind. Die Ära der Transzendenz dagegen hat endgültig ihre Kraft und ihre Daseinsberechtigung verloren, die vom Absoluten und religiös geprägte Zeit gehört in die Vergangenheit.

Was blieb der Kunst in einer Epoche, in der das Bürgertum den Adel und die geistige Hierarchie abzuwerten begann? fragt Proudhon. Die Antwort lautet: das alltägliche Tun der bürgerlichen Welt. Die neue Domäne der Kunst ist die werktätige Menschheit. Die Aufgabe, diese ästhetisch zu bewältigen, übertrifft an Schwierigkeiten die aller vorangegangenen Epochen. Es ist für den Künstler alles andere als leicht, das gewöhnliche Leben zu seinem Gegenstand zu haben anstatt der idelan

zu haben anstatt der idealen Formen und der schönen Phantasiegebilde. Aber es war notwendig, daß nun eine Kunst kam, die das praktische Leben zu ihrem Objekt machte: eine Kunst, die dem Menschen in sein konkretes Alltagsgeschick folgt, um ihm für dieses den Spiegel vorzuhalten. Ansätze dazu finden sich schon bei den Ägyptern und in der Gotik, sogar - ausnahmsweise - bei Raffael in seinem Gemälde 'Die Schule von Athen', in dem der Künstler eine Aufgabe der Aktualität praekonzipierte, die seine eigene Kunstauffassung besiegen sollte.

Mit den genannten Schwierigkeiten wurde meisterhaft Rembrandt fertig. Er ist für Proudhon der Reformator der Kunst geworden und der Schöpfer einer neuen Ästhetik. Frankreich hingegen blieb königlich und katholisch und entzog sich für längere Zeit damit dem neuen Geist weitgehend. Durch Rembrandt bringen die reformierten Niederlande Ideal und Realität für immer zusammen. Das symbolische Ideal Raffaels erweist sich als bedeutend schwächer, als die realistisch-konkrete Auffassung Rembrandts. Das betont Proudhon deswegen besonders, weil er hier zeigen will, daß die realistische, auf das konkrete Leben bezogene Kunst der idealistischen stets überlegen ist, auch wenn letztere

von einem großen Meister gestaltet wurde; denn jene kann etwas Höheres idealisieren und ist daher imstande, ein stärkeres ästhetisches Gefühl hervorzurufen. Die holländische Schule verwirft alle Allegorien und Phantasiegegenstände, sie stellt den Menschen in seiner Alltagssitte, in seinen bescheidenen Spielen und Vergnügungen, bei der Jagd, auf dem Meer, als Handwerker, Fischer, Kaufmann und Müller, auf den Plätzen und den Straßen der Stadt wie im privaten Dasein dar. Die idealistische Kunst vermochte für diese Prosa nichts aufzubringen. Jetzt aber haben die Götter und Heroen ihr Interesse verloren, ebenso die Beherrscher der Menschen, Könige und Päpste. Nicht die Ausnahme, die Regel: das Bürgertum wird Gegenstand und Träger der Kunst. Die Bilderstürmer der Reformation (ebenfalls die Antagonisten einer vorausgegangenen Idolatrie) konnten der Kunst dank dieser inneren Erneuerung nichts anhaben. Die Kunst ging nicht zugrunde. "Aus dem Tempel gejagt, sollte sie im Rathaus und am häuslichen Herd wieder auferstehen" ("chassé du temple il devait resusciter à l'hôtel de ville et au foyer domestique". - PA, 88). Dort wurde sie dann auch mit neuer positiver Kraft wiedergeboren.

Da aber die Reformation im Wesentlichen gesellschaftlich und philosophisch negativ blieb, erschöpfte sich die auf ihr gründende holländische Kunst trotz ihrer richtigen Tendenz. Sie war übrigens auch mehr aus Not geworden, was sie geworden war, und kam nie zur Besinnung über ihr Wesen, meint Proudhon (PA, 91). Keine zugrundeliegende klare Idee, nur der Instinkt hielt sie am Leben.

Erst die Revolution in Frankreich beendete das hier Begonnene, indem sie die neuen positiven Gesellschaftsprinzipien herausstellte. Damit waren die Grundlagen für eine allgemeine Ausweitung der von der holländischen Schule vorgegenommenen bürgerlichen realistischen Kunst gegeben. Doch die Revolution gab die Prinzipien vor dem Ideal"; die Kunst wurde durch sie "auf bessere Zeiten verschoben. Die Revolution drückte sich einstweilen künstlerisch aus, so gut sie konnte" (PA, 94). Daher erwies sich der Umbruch von 1789 in seinem ersten Verlauf nicht als Befreier der Kunst. Nachdem diese aus den Schlössern und der feudalen Welt vertrieben worden war, wurde sie anfänglich nur hilfswiese und in den überkommenen Formen in den Dienst der historisierenden Tendenzen der Revolution gestellt (Römerkult). Damit blieb die Kunst weit hinter dem Niveau, das sie durch Rembrandt schon erreicht hatte, zurück. Nur ganz vereinzelt sind nach Proudhons Meinung schöpferische künstlerische Kräfte in der bewegten Zeit zwischen 1789 und dem Kaiserreich am Werke (z.B. in der Schaffung der Carmagnole und des Ca ira). Man ahmte die Antike nach, ohne ihr Lebensgefühl zu besitzen. Fast immer blieb man im Theatralischen und in der Poesie stecken.

Was hat die Revolution im Sinne Proudhons mit sich gebracht? - Die gesicher-

ten Grundlagen einer neuen Gesellschaftsordnung, die Möglichkeit für die Menschheit, in ihrer Entwicklung wieder einen großen Schritt weiter zu kommen. Die Revolution "ist die Herrschaft der Tugend ohne die Gnade, die Rechtfertigung ohne die Sakramente, das endgültige Übergewicht des Rechtes über das Ideal, die Oberherrschaft der Arbeit als Bedingung und Gegenstand der Kunst" ("c'est le règne de la vertu sans la grâce, la justification sans sacraments, la prépondérance définitive du droit sur l'idéal, la souveraineté du travail comme condition et sujet de l'art", - J, 378). Nur sie kann daher eine neue Kunstepoche heraufführen, "in der die Poeten und Künstler für die Menschheit dastehen, was die Sänger in der Kirche, die Trommelschläger im Regiment" ("Les poètes et les artistes sont dans l'humanité comme les chœurs dans l'Eglise et les tambours au régiment". - PA, 123). Allerdings reicht Proudhons Erklärung des Zurückbleibens der allgemeinen Entwicklung hinter diesen neuen Theorien nicht aus. Wenn auch die Kunst zunächst beiseite gestellt wurde, weil man sich erst mit den Prinzipien auseinandersetzen mußte, so ist doch nicht einzusehen, warum das Zeitalter nach der Revolution trotz seiner umstürzenden Ansätze zum Fortschritt dennoch allgemein, nicht nur künstlerisch, wieder in die Geschichte zurückschaut und in diesem Historismus immer dekadenter wird. Proudhon nimmt diese Tatsache einfach hin, daß die Künstler der Zeit die von ihm aufgestellten grundlegenden Forderungen an die Kunst nicht erfüllen. Für ihn sind nicht Châteaubriand, Hugo und Lamartine die Sänger der neuen Ära, sondern trotz seiner künstlerischen Schwäche Béranger, den auch Ch. Péguy merkwürdig hoch schätzt - "le premier poète français du dix-neuvième siècle . . .", ("der erste französische Poet des 19. Jahrhunderts . . ."); "er gehört der Revolution [. . .] er lebt aus ihrem Leben" ("il appartient à la Revolution [. . .] il vit de sa vie") (Les femmelins, S. 35). Bei den Künstlern von Rang weitete sich die Dekadenz immer mehr aus, ohne daß Proudhon diese Tatsache überzeugend nach ihren Gründen untersucht, - die sich 'klassisch' nennende Malerschule triumphierte. Gegen deren Dekadenz eines reinen Formenkultes wandte sich bald eine neue Richtung: die romantische Schule. Aber dadurch änderte sich an dem traurigen Zustand nichts, die Neigung zum Historischen blieb herrschend. Allen Richtungen und Kunstwerken der nachnapoleonischen Epoche ist die Irrationalität und die Verwirrung der Begriffe gemeinsam. Da die ideelle Substanz fehlt, arbeitet man mit historischer Rechtfertigung der Form oder Rechtfertigung aus Effekten, wie B.B. Ingres, der alle bestehenden Formen und Ideen negiert und klassisch-romantisch vermischt malt. Bei David bemängelt Proudhon, daß er sich in den meisten seiner Werke übertriebener und verlogener Idealisierung für die Verherrlichung Napoleons und der Monarchie einsetzt. Seine Werke lösen einen Zwiespalt in der Seele des Betrachters aus. So malt er Napoleon, wie er an

der Spitze der Truppen die Alpen überschreitet, in der Pose des siegreichen, genialen Feldherrn. Tatsächlich machte aber Napoleon gerade bei diesem Übergang arge strategische Schnitzer, war in der größten Angst, seine Truppen könnten besiegt und vernichtet werden, und folgte diesen auf seinem Esel. - Nur in dem Gemälde, das den Tod Marats darstellt, wird die Kunst Davids unter dem Eindruck eines plötzlichen, erschütternden Ereignisses wahrer Ausdruck einer großen Idee. Wie immer man über Marat denken mag, man spürt aus dem Bild, meint Proudhon, daß seine Ermordung zum Signalzeichen des Terrors werden mußte. Hier ließ das Motiv Großes entstehen.

Proudhon lehnt also die Klassiker mit gleicher Entschiedenheit ab wie die Romantiker, wo die gleichen Vorwürfe gegen sie geltend gemacht werden können. Das hindert allerdings nicht, daß er selbst eine gewisse Vorliebe für die Klassik hatte, nicht für die sogenannte klassische Schule zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit ihrem falschen Traditionalismus, sondern für die französischen Klassiker, deren sprachliche Vollendung er bewunderte und pries. "Das Französische ist die vollkommenste Form des menschlichen Wortes" ("Le française est la forme la plus parfaite du verbe humaine". - J, 384) heißt es schon in "De la Justice .." und noch früher, in einem Brief an Ackermann vom 15. 11. 1840: "Ich glaube, daß die Zahl guter Verse, die in jeder Sprache gemacht werden können, im allgemeinen sehr begrenzt ist; und was die französische Sprache betrifft, [...] bin ich der Meinung, daß diese Zahl von Versen vor Voltaire erreicht war" ("Je pense que le nombre de bons vers qui peuvent être faits dans chaque langue est en général assez borné; et, pour la langue française, [...] je crois que ce nombre de vers était atteint dès avant Voltaire"). Unter den Klassikern der französischen Sprache bevorzugte Proudhon vor allem Boileau (J, 388/9). Dabei leiten ihn neben literarischen Erwägungen vornehmlich philosophische Gedanken, dieselben Gedanken und Anschauungen übrigens, die seinem Haß auf die spätere Romantik zugrundeliegen. Die Klassiker waren nach seiner Ansicht nämlich nicht Zurückschauende und konventionell. Sie haben vielmehr mit ihrer künstlerischen Begeisterung die revolutionäre Epoche vorausgeschaut und errahnt. Sie erschlossen Frankreich die große Dichtung der Vergangenheit: Corneille brachte mit seinem Werk den Zeitgenossen Rom nahe, Racine die Griechen und die Hebräer, Molière empfing von allen; und ihr gemeinsames Werk war die Integration der Vernunft, in Proudhons Augen gleichsam das Zubereiten eines geistigen Ackerfeldes für das Jahr 1789. Was reiht aber Boileau in die Reihe dieser großen Namen ein oder hebt ihn sogar noch, wie Proudhon meint, über diese hinaus; welches Verdienst erwarb Boileau, daß er von Proudhon als 'höchster Ausdruck menschlicher Vernunft' bezeichnet wird? - "Das größte Recht auf Anerkennung der Nachwelt hat Boileau dadurch erworben, daß er sich in der Art, wie

er sich über Dante, Tasso und Milton äußerte, absolut weigerte anzuerkennen, was man seit ihm das Genie des Christentums nennt. Dort waren für Boileau nicht die wahren Quellen der modernen Literatur, nicht der wahre Weg der Menschheit. Boileau überließ Chateaubriand und den Romantikern die Aufgabe, die Schönheiten des Christentums zu rühmen: man mag selbst beurteilen, [...], wer die wirkliche Einsicht in die Dinge hatte, Boileau oder Chateaubriand" ("Le plus grand titre de Boileau à la reconnaissance de la postérité c'est, par la manière dont il s'exprima sur Dante, Le Tasse et Milton, de s'être absolument refusé à reconnaître ce que l'on appelle, depuis lui, le génie du christianisme. Là, selon Boileau, n'étaient pas les vraies sources de la littérature moderne, la vraie route de l'Humanité. Boileau laissa à Chateaubriand et aux romantiques le soin de célébrer les beautés du christianisme: on peut juger, [...], qui eut la véritable intelligence des choses, de Boileau ou de Chateaubriand". - JVI, 126, Notes). Es ist also die zukunftsfruchtige Haltung Boileaus, die Proudhon veranlaßt, ihn so hoch zu bewerten. Für ihn mußte Boileau inmitten der vielen Künstler und Denker, die noch wie Menschen des Zeitalters der 'Transzendenz' sich verhielten, wie ein Prophet der Zeit des endgültigen Heraufkommens der Immanenz in seinem Sinne erscheinen.

Wenn man auch nicht leugnen kann, daß für Proudhon die französische klassische Literatur ein gewisses Ideal verkörpert und daß diese Epoche von ihm bewundert wird, so darf man doch nicht übersehen, daß darum die Künstler des Klassizismus keineswegs mehr geschont werden als die der Romantik. Ob die Romantik besonders den Ausdruck, die Bewegung und das Werden betont, der Klassizismus sich dagegen auf die reine vollendete Form beruft, die ebenso zeitlos sei wie die Wahrheit und das Recht, also nicht geschichtsgebunden, (der starke Gegensatz zwischen Ingres und Delacroix) spielt für die Beurteilung Proudhons keine Rolle. Ingres malt mit anderer Technik, aber macht sich der gleichen 'Verneinung der Idee' schuldig wie Delacroix. Was wirft Proudhon letzterem im besonderen vor? - Er bestreitet Delacroix's künstlerische Fähigkeiten ebensowenig wie die Davids, aber die meisten seiner Werke sind ihm ebenso wie die Davids reine Albernheiten, und zwar durch die Wahl des Stoffes. Der Künstler verschwendet sein Talent an die heroischen Gestalten Shakespeares und Goethes und wird zum Nachahmer der romantischen Dichter innerhalb seines Kunstbereiches. Die Verschiedenheit der Auffassung kann nicht über die Ähnlichkeit der Mängel hinwegtäuschen, das zeigt sich schon in der Wiederkehr der Titel bei allen Künstlern der Epoche. So hat Delacroix nach Meinung Proudhons eine echte Reform der Kunst verhindert und nur auf die Klassik die Romantik folgen lassen. Besonders heftig wendet sich Proudhon gemäß seinen ästhetischen Prinzipien gegen Delacroix's Meinung, die Kunst sei die Gestaltung persönlicher Eindrücke, dessen, was die persönli-

die Einbildungskraft beeindruckt und angeregt hat, während sie doch für Proudhon die Gestaltung unserer Eindrücke sein muß (PA, 122). Delacroix glaubte, die Aufgabe der Kunst sei es, im Betrachter auf magische Weise eine 'Illusion' zu erwecken. Tatsächlich ist das aber unmöglich. Der Künstler müßte unsere freie Einbildungskraft, die von unserer Vernunft abhängt, dazu gewinnen. Das kann er wiederum nur, wenn er dieselben Ideen und dieselben, davon abhängenden Ideale hat wie der Beschauer.

Durch seine Fehlkonzeption führte Delacroix keine neue Epoche der Kunst herauf, sondern nur einen Wechsel der Gestaltungsmittel. Das Bewußtsein in der Epoche blieb ihm verschlossen. Er gestaltete auf den Effekt hin, benützte traditionelle Motive und historische Episoden, die er allerdings meist phantastisch und meisterhaft darstellte. Diese generelle Einstellung aber auf das Phantastische mußte endlich auch auf die Sicht des Gegenwärtigen abfärben. Zwar ist bei Delacroix die einseitige Formanbetung des Klassizismus dem verstärkten Gefühlsausdruck gewichen, aber er hat nie aufgehört, den Betrachter seiner Kunstwerke die Illusion geben zu wollen, als hätte er, der Schöpfer dieser Werke, die geschichtlichen Vorgänge selbst miterlebt. Das, sowie das Ziel, seine persönlichen Eindrücke herauszustellen, bedeutet eine Flucht aus der Wirklichkeit in eine rein subjektive Welt. Diese Beurteilung Proudhons besteht durch ihre Redlichkeit und genaue Beobachtungen, sie ist aber dennoch nicht ganz richtig. Courbet, der Freund Proudhons und Hauptvertreter der von diesem proklamierten neuen Kunst, sieht Delacroix mit wohlwollenderen Augen. Er bewundert auch Ingres und hält diesen nicht für 'vorsintflutlich' oder für 'alten Plunder'. Obwohl Delacroix das Haupt der romantischen Schule ist, achtet Courbet diesen als Künstler. Delacroix erwiderte diese Achtung. Tatsächlich ist Delacroix nicht einseitig ein Künstler, der mehr von sich als von seinem Gegenstand bestimmt ist. Er verurteilt es im Gegenteil, wenn ein Maler darauf ausgeht, mehr mit seinen Fähigkeiten zu glänzen als seinen Gegenstand auszudrücken. Puech, der sehr betont für den romantischen Maler eintritt, macht darüber hinaus geltend, daß der Mensch niemals sich selbst verlassen kann und daß es keine andere Möglichkeit gibt als die, durch sich selbst auszudrücken, was wir entdecken. Ein unvermeidlicher Subjektivismus braucht noch nicht die Verherrlichung des Egozentrischen einzuschließen. "Die Methode, die Wirklichkeit in Einklang mit den Eindrücken zu bringen, die man von ihr hat, ist mindestens ebenso zulässig wie die dogmatische Forderung Proudhons, der Künstler müsse das Ideal in der Seele der Allgemeinheit und die Eindrücke der letzteren erfassen" (2), sagt Puech, und man wird ihm Recht geben dürfen. Freilich wendet sich Delacroix's romantisches Künstlertum

2) Puech, Introductions et Notes zu "Du principe de l'art", S. 120

nicht dem Elend des Jahrhunderts zu und vertraut zu stark den eigenen Intentionen, darin sieht Proudhons Kritik richtig, aber Delacroix weiß seinerseits, daß auch ein rein realistischer Künstler wie Courbet von der 'L'ardeur sacrée' erfaßt sein kann; er hat dieses 'heilige Feuer' auch im Werk Courbets entdeckt, wie seine Bewunderung des 'Begräbnisses' und des 'Ateliers' zeigt. Raffael z.B. war sicherlich mehr Kind seines Jahrhunderts und dessen Schwächen in höherem Maße verfallen als Delacroix, der in seinem eigenen Journal sich nur zu oft gegen die 'Träumer', die 'Schuberts', die 'Chateaubriands' ausspricht. Er beanstandet bei diesen die häufigen Darstellungen Liebender bei Mondschein, süßliche Darstellungen, denen die Wahrhaftigkeit und das gesunde Empfinden fehlen. Proudhon selbst entdeckt übrigens einiges von seinen Kunstintentionen bei Delacroix, und zwar in dessen Gemälde 'La noce juive au Maroc'; im allgemeinen aber ignoriert er die Tatsache, daß Delacroix nicht durchweg der ist, für den er ihn hält. Dazu sind seine Bemühungen zu leidenschaftlich und ernsthaft von philosophischen Gesichtspunkten geprägt, manchmal darum einseitig und überspitzt in der Stellungnahme. Wie Guy-Grand bereits festgestellt hat, kannte Proudhon die Romantiker überhaupt schlecht, (in *Correspondance de L'Union pour la vérité* vom 1.6.1911, Seite 547). So irrt er auch in seiner Meinung über Hugo. Das Schaffen dieses Künstlers steht nicht einseitig unter der Formel 'l'art pour l'art', wie ein Brief des Dichters an Baudelaire aus dem Jahre 1859 zeigt: "Ich habe nie gesagt: die Kunst für die Kunst, ich habe immer: die Kunst für den Fortschritt gesagt [...] Vorwärts, das ist der Ruf des Fortschritts, das ist zugleich der Schrei der Kunst ..." ("Je n'ai jamais dit l'art pour l'art, j'ai toujours dit l'art pour le progrès [...] En avant, c'est le mot du progrès, c'est aussi le cri de l'art ..."). Konnte Proudhon diesen Brief nicht gekannt haben, so hätte er doch in Hugo's "William Shakespeare" Formeln wie "l'art pour le peuple" ("die Kunst für das Volk") lesen können. Auch in seiner "Lucretia Borgia" ist der Dichter derselben Auffassung wie Proudhon; dort spricht er von der "mission sociale", der "mission humaine" der Kunst; "der Poet hat eine Seelsorgeaufgabe" ("Le poète a charge d'âme"), er muß also ehrlich sein.

Die zu einseitige und strenge Beurteilung der Romantiker durch Proudhon betrifft auch Baudelaire und Lamartine. Baudelaire stand ursprünglich Proudhon in seinem Denken sehr nahe. Er nahm zunächst neben den ethischen auch die ästhetischen Gedanken des Philosophen an und erklärte sich im höchsten Einklang mit ihnen. Da diese theoretische Haltung aber ohne weiteren Einfluß auf die Werke des Dichters blieb, kam es dennoch zu keiner dauernden Gefolgschaft.

Noch in der 'Justice' hält Proudhon Lamartine für eine Stimme der lebendigen Literatur. Aber im Jahre 1862 sieht er sich enttäuscht, denn er hat 'Con-

fidences' gelesen und urteilt sie vollkommen ab: "Das ist von Anfang bis Ende falsch, übertrieben, unlogisch, bar jeder Wahrscheinlichkeit, ohne Empfinden und wahres sittliches Gefühl; Gemeinheiten, Schändlichkeiten, Tölpeleien, über welche der Autor einen purpurnen Stil gestrichen hat" ("C'est d'un bout à l'autre faux, outré, illogique, dénué de vraisemblance, dépourvu de sensibilité et de vrai sens moral; des vulgarités, des turpitudes, des balourdises, sur lesquelles l'auteur a étendu un style pourpre")(3). Um diese Beurteilung richtig zu verstehen, muß man in Betracht ziehen, daß sie ein Mensch gibt, dem mehr literarisches Leben, mehr Genie in einem der kleinen Revolutionsgeschichtchen zu sein scheint, als in allen Werken der Akademien. Aus eben der gleichen Haltung heraus rügt Proudhon die 'Thermopylen-Schlacht' von David. Er gibt zu, daß das Gemälde künstlerisch gelungen ist, aber diese Tatsache gilt wenig, weil der Maler in seinem Werk fremde Heroen verherrlicht hat. Heldentum hätte er auch in Frankreich, im eigenen Volk, vor allem aber in den eigenen Zeiten finden können. Was bei den französischen Klassikern des 17. Jahrhunderts echter Ausdruck der Zeittendenz war, worin diese sich im gewissen Sinn als Vorläufer der großen Revolution erwiesen, das ist nun, im 19. Jahrhundert, unzeitgemäß und zu verurteilen: der Rückblick in die Geschichte, - denn die Revolution hat stattgefunden, und daher ist die Situation vollkommen verändert. Proudhons Kritik an seiner Zeit ist also aus der Erkenntnis geboren, daß in ihren wesentlichen Gestaltungen die Kunst die Tatsache der Revolution ignoriert und sich dem Neuen verschließt. (Man bedenke, daß für Proudhon dieser entscheidende Umbruch zur Immanenz in der Geschichte bereits mit dem Ausklang der Antike hätte eintreten müssen, daß auch die zweite Umbruchsphase der Geschichte: die Reformation es nicht vermochte, die längst überalterte Haltung der Transzendenz endgültig zu überwinden. Daher beurteilt nun Proudhon alle die Menschen besonders scharf, die auch nach der dritten entscheidenden Umwälzung, nach der Revolution von 1789, noch immer in einer unzeitgemäßen Weise denken, leben und künstlerisch gestalten). Sowohl die klassische Schule als auch die romantische Schule im allgemeinen verhalten sich, als hätte die Revolution nicht stattgefunden. Diese Fehler summieren sich noch in der Scheinverbindung von Klassizismus und Romantik. In ihr entartet die Kunst zur Maskerade und zur vollständigen Lüge. "Nichts irritiert mich mehr als die Lüge in der Kunst" ("Rien ne m'irrite davantage que le mensonge dans l'art". - PA, 115), gesteht Proudhon von sich selbst, denn da es schon das Wesen der Kunst ist, zu idealisieren, muß sie besonders skrupulös und wahrhaftig sein. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wird aber schließlich alles vermengt. Eine christliche Kirche wird zu einem heidnischen Tempel umgewandelt (Ste. Geneviève zum Pantheon);

3) Proudhon, *Lettres inédites*, par Edouard Droz, S. 40/1

umgekehrt wird der heiligen Magdalena ein Gotteshaus gebaut, das vollständig einem heidnischen Tempel nachgebildet ist (Ste. Madelaine in Paris). Man verleugnet also einfach die elementaren Gesetze des Geistes, z.B. die einer Kirche, die zur Feier des unblutigen Kreuzesopfers bestimmt ist und ein Kreuz nachbilden soll. Durch die allgemeine Sucht, die Alten zu imitieren, hat man es versäumt, das Eigene, der Zeit gemäße zu gestalten und ist unbemerkt auf den falschen Weg geraten. Proudhon sagt: Paris ist ein großer Jahrmarkt der Kunstartikel geworden, so wie es schon seit längerem ein solcher Jahrmarkt der Modeartikel ist. Was immer die Kunden sich wünschen, wird geliefert. Die Künstler gehören allen Zeiten, allen Ländern, allen Stilepochen an. Ihre Willigkeit, alles in jeder Art darzustellen, ist der deutlichste Ausdruck des Verfalls der Ideen und der Sitte im Bereich der Kunst. Proudhon will hiermit nicht eine völlige Traditionslosigkeit der Kunst fordern. Die Künstler, meint er, haben vielmehr durch die Folge verschiedener Kunstepochen lernen können, daß es verschiedene Arten des Ideals gibt. Das Ideal variiert, konstant ist nur das Bestreben, es absolut zu erreichen, ebenso wie man die Wirklichkeit absolut zu treffen versucht. Jedes Volk, jede Zeit hat einen Beitrag an idealen Formen gegeben. Doch soll man sich nicht einseitig auf diese oder jene Epoche der Menschheitsgeschichte allein beziehen. Die Mannigfaltigkeit der historisch erarbeiteten Ideale erhöht letzten Endes, richtig genommen, die Fruchtbarkeit und die Originalität der Kunst. Doch darf das nicht auf die Weise geschehen, daß die Vergangenheit zügellos nachgeahmt und kopiert wird und sich zugleich die Verwirrung der Ideen mehr und mehr ausbreitet. Der totale Künstler der heutigen Zeit sollte alle Elemente, alle Gegebenheiten der Kunst und alle Auffassungen des Ideals so zu nutzen wissen, daß er durch die Tradition nicht bestimmt wird, sondern, ihr überlegen, die geistige und reale Potenz seiner Zeit und seines Landes gestaltet. Denn bei der mehr als je verlockenden Vielzahl schon geprägter Formen und Stile wird die Kunst nur dann immer wieder ein ursprüngliches Ideal schaffen können, wenn sie über alles wirklichkeitstreu, geistbestimmt und präzise sein wird. Hier kommt Proudhon wieder auf den Ausgleich der beiden Elemente 'Vernunft' und 'Geschmack' sprechen. Wo ein großes Kunstwerk entstehen soll, müssen beide immer vereint sein. Schwindet eine der beiden Kräfte, so verfällt die Kunst: fehlt die Kunst aber, so ist keine Schönheit mehr da. Ob die Vernunft intuitiv oder reflexiv verfährt, spielt beim künstlerischen Gestalten keine entscheidende Rolle, sie muß nur bestimmend sein. "Es gibt nichts Geschmackloseres und unser ästhetisches Gefühl mehr Abstoßendes als das Absurde" ("Il n'y a rien qui soit de plus mauvais goût, qui choque davantage notre sentiment esthétique, que l'absurde". - PA, 107). In einer Epoche wie der des mittleren 19. Jahrhunderts, die so unbedingt auf Wahrheit dringt, ist allerdings auch umgekehrt eine

Kunst, die ohne Idealkraft nur noch Wissenschaft und Technik sein will, verlorene Arbeit und gleichfalls etwas Absurdes. Im modernen Kritiker sollten Geschmack und Vernunft, und zwar gleich stark, entwickelt sein; derjenige, der am besten denkt, ist noch nicht der, der den besten Geschmack hat. Wegen seiner diesbezüglichen Einseitigkeit muß uns der moderne Kunstkritiker leider sehr verdächtig sein. Es gibt keinen Gegenstand, der die rein verstandesmäßige Kritik zu schwereren Irrtümern verleitete als das Kunstwerk (PA, 108 A).

Ist dieser kritische Abriß der Kunstgeschichte nicht mehr als nur ein Beweis für die sich immer stärker geltend machende Degeneration der Kunst im Laufe der Jahrhunderte, den Proudhon antritt, um auf diesem traurigen Hintergrund desto stärker die Vision einer von ihm ersehnten und für möglich gehaltenen neuen Kunst aufleuchten zu lassen? - Wir glauben, diese Frage bejahen zu dürfen, denn sonst würde man dem hier Geleisteten und den viel umfassenderen Absichten des Philosophen nicht gerecht. Freilich, Proudhons Bericht ist manchmal zu sehr mit den Absichten seines Herzens geschrieben; der Denker geht zuweilen über sein Ziel hinaus und biegt wohl auch gelegentlich die Tatsachen zugunsten seiner ästhetischen Grundkonzeption um. Andererseits überraschen aber auch seine Beurteilungen durch ihre Unbestechlichkeit und Klarheit. Brandwajn, der einseitig die Starrheit des zu den französischen Utopisten und Sozialisten gehörigen Proudhon heraushebt und rügt, hat es versäumt, sich der Tatsache aufzuschließen, daß Proudhon auch gegen sich kritisch sein konnte. "Der Schriftsteller, sei er Lyriker oder Prosadichter, ist nicht der Schöpfer der Sprache; er ist, wenn man mir diesen sokratischen Ausdruck gestattet, der Geburtshelfer; er ist derjenige, der sie anerkennt, sie befreit, sie reinigt, sie in seinem Werk wieder hervorbringt und zwar mit einem Plus an Deutlichkeit, Kraft und Glanz" ("L'homme de lettres, poète ou prosateur, n'est pas le créateur de la langue; il en est, si l'on me permet cette expression socratique, l'accoucheur; c'est lui qui la reconnaît, la dégage, la purge, puis la reproduit dans son oeuvre avec un surcroît de netteté, de force et d'éclat". - J, 346/7). Aber Proudhon war sich dessen bewußt, selbst nicht immer dieser Regeltreu geblieben zu sein und gesteht: "Man versteht mich nicht; ich spreche nicht wie jedermann. Mein Stil hat einiges Seltsame, das meine Leser verwirrt. Dieser Vorwurf ist wahr [...] . Indessen wird man sich mit ein wenig Überlegung sagen können, daß ich nicht ganz Meister meiner Worte bin [...] . Wenn ich manchmal dazu komme, fremde Worte anzuwenden, die aus allen Sprachen entliehen sind, so glauben Sie mir, daß ich sie nicht suche; das geschieht mir aus der Ungeduld des Geistes und aus einer Art Verzweiflung. Da ich weder Worte noch Wendungen finde, die das wiedergeben, was ich sehe, schmiede ich mir meine Sprache und nehme ich das, was mir unter

die Hände fält, und klammere mich an jeden Strauch" ("On ne me comprends pas; je ne parle pas comme tout le monde. Mon style a quelque chose d'étrange qui désoriente mes lecteurs. Ce reproche a du vrai [...] . Cependant, avec un peu de réflexion, on se dirait que je ne suis pas entièrement maître de ma parole [...] . S'il m'arrive parfois d'employer des mots étranges, empruntés à tous les idiomes, croyez bien que je ne les cherche pas; cela me vient d'impatience d'esprit et d'une sorte de désespoir. Ne trouvant ni mots ni locutions qui rendent ce que je vois, je me forge ma langue, je prends ce qui me tombe sous la main et me raccroche à tous les boisons" (4). Diese Worte sind ein Zeichen für den großen Respekt, den Proudhon vor der Sprache hatte, und dafür, daß er sich selbst unter die Regeln stellt, die er anderen vorschreibt. In dieser Selbstbeurteilung Proudhons wird aber auch deutlich, daß er viel mit der Kraft der Intuition arbeitete, vieles vor der Reflexion erfüllte, daß ihn seine Eingebungen zuweilen fortrissen und die Klarheit seiner Konzeption gefährdeten sowie die Sprache erschütterten. Dieses Fortgerissensein trifft natürlich auch auf die vorliegende Kritik der Kunstepochen zu. "Proudhon läßt sich keine Gelegenheit entgehen, politische wie historische Kritik zu üben" ("Proudhon ne perd pas une occasion de faire de la critique politique aussi bien qu'historique") (5), sagt Puech mit Recht, und gerade die innere Erregtheit des Ethikers, des nach Wahrheit und Gerechtigkeit Dürstenden, läßt ihn zuweilen die ästhetischen Belange ganz vergessen oder recht einseitig betrachten. Auf der anderen Seite aber erweist sich seine Kritik als zutreffend und wohlbegründet. Von seinem philosophisch-ethischen Standpunkt aus kann man sie besonders gut verstehen. Es ist unmöglich, Proudhon die Fähigkeit abzusprechen, daß er in Dingen der Kunst und des Geschmacks Bescheid weiß. Sein Geschmack ist durch eine langjährige Lektüre der Weltliteratur geformt, sein Wissen erstaunlich umfassend. Von Jugend an las er viel, auch mit der lyrischen Dichtung hat er sich beschäftigt, wie er selbst gesteht und Guy-Grand es feststellt. Gegen diese Tatsache spricht nicht, daß er kein Liebhaber der literarischen Zirkel wurde und nie ein wirkliches Verhältnis zu der poetischen Art sich auszudrücken gewann. Es durchzieht dennoch eine sehr ernstzunehmende Kritik der Weltliteratur alle seine Schriften. Immer ist diese Kritik von gutem Geschmack und von einer unmittelbaren Beobachtungs- und Einfühlungsgabe getragen. Nur hie und da werden die klaren Reflexionen durch seine Leidenschaft getrübt. Instinktgebundene Ablehnung führt ihn hin und wieder zu ungerechter Beurteilung.

Das spiegelt sich in den Analysen Hugo'scher Werke, die man als Gipfelpunkte von Proudhons literarischer Kritik mit ihren Vorzügen und Nachteilen be-

4) Proudhon, Correspondance XI, 5.6. 1861

5) Puech, Notes et Introductions zu "Du principe de l'art" S.23

zeichnen kann. "Sein Vorwort ist voller Affektion, voller Selbstgefälligkeit, voll verborgenen Hochmuts, voller Wortgeklirre; es fehlt ihr die Einfachheit und das natürliche Empfinden" ("Cette préface est pleine d'affection, de suffisance, d'orgueil déguisé, de cliquetis de mots; elle manque de simplicité et de bon sens") sagt Proudhon über Hugo's "Lucrèce Borgia" (6) und über dessen Vorrede zu seinem "Roi s'amuse": "Wenn man mit Hugo gerecht verfahren wäre, hätte man ihn für seine Dramen zu 20 Jahren Gefängnis verurteilt" ("Si l'on eût fait justice à Victor Hugo, il eût été condamné pour ses drames à vingt ans de prison") (7) und in Bezug auf Hugo's "Angelo": Das Rezept für die Bescheidenheit Hugos ist immer dasselbe, geziert, überspannt und bar an Aufrichtigkeit" ("La formule de modestie de V. Hugo est toujours la même, affectée, outrée et dépourvue de sincérité"). Zu solcher Strenge kommt Proudhon, weil ihm bei einem Kunstwerk die Form zweitrangig, der zugrundeliegende Gedanke aber für dessen Vollendung sehr wichtig erscheint. In dieser Hinsicht macht er auch keinen Unterschied zwischen einem Werk der Dichtkunst und einem Werk der Malerei. Seine Kritik der Literatur, die zum großen Teil in "De la Justice" zu finden ist, leiten die gleichen Maßstäbe wie seine Kritik der Malerei und der bildenden Kunst, die vor allem sein letztes Werk: "Du principe de l'art ..." durchzieht. Aber, wie wir bereits oben angedeutet haben, ist diese Kritik der Kunstepochen nicht ausschließlich durch die Abwertung der Vergangenheit gekennzeichnet. Mit seinem Hang zur Gerechtigkeit spürt Proudhon auch überall die positiven Ströme und Quellen der Geschichte auf. So beunruhigt ihn z.B. die offensichtliche Dekadenz der Zeit nicht so absolut, wie seinen Zeitgenossen Chenavard, mit dessen These er sich auseinandersetzt. Chenavard glaubte angesichts der Dekadenz des 19. Jahrhunderts einen ständigen Rückgang der Kultur und der Künste feststellen zu müssen. Von dieser fortschreitenden Entkräftung der Kunst, sagte er, könne man auf das nahe Ende der Menschheit schließen. Die moderne Kunst sei nur noch aufgewärmte Erinnerung. Wenn in einem Pariser Mietshaus 20 Künstler wohnten, so fände man fast ebensoviele Schüler verschiedener historischer Vorbilder darin. Sie malen, wie sie eingestehen, nur um Geld zu verdienen oder 'um des Malens willen' und begründen diese Haltung mit dem art pour art-Standpunkt. Chenavard meint, die Architektur sei als große schöpferische Kunst schon mit den großen Religionen untergegangen, die Skulptur mit den Griechen, die Malerei mit den großen Holländern des 17. Jahrhunderts. Geblieben sei allein die Musik, die gerade gut genug sei, dem altgewordenen Menschengeschlecht das Grablied zu singen (PA, 167). Proudhon nun pflichtet Chenavard bei, was die Tatsache der künstlerischen Dekadenz seiner Zeit be-

6) La Petite Revue, am 9. 12. 1865

7) La Petite Revue, am 16. 12. 1865

trifft. Bei den Massen sei statt des Suchens nach dem Schönen nur noch ein Bedürfnis nach Luxus zu finden. Proudhon gibt aber nicht zu, daß die Entartung der zeitgenössischen Kunst ein Zeichen des nahen Untergangs der Menschheit sei. Wissenschaft und Sittlichkeit finden sich zur Zeit bei den Massen im Niedergang, wie sollte es die Kunst nicht? - Die meisten glauben weder mehr an das Gute noch an das Schöne, ihr Ziel ist nur mehr "mange, bois, jouis" (PA, 169). Doch nicht Entkräftung ist für Proudhon Ursache der Depression der Kunst, sondern Mangel an Vernunft. Die Kunst ist im Schlepptau der dekadenten Zeit, wie schon so oft in der Geschichte. Wir haben es hier mit keiner krankhaften Abartung der ästhetischen Fähigkeiten zu tun, sondern mit einem Irrtum der urteilenden Vernunft (PA, 170). Die Kunst krankt daran, daß man bewußt nicht die positive Idee der Zeit zum Grunde der modernen Kunst macht, sondern einen Mischmasch alter Ideen, weil man die tragende Kraft der Gemeinschaft verleugnet. (Man kann allerdings auch die Frage stellen, ob die Kunst dieser Jahrzehnte nicht gezwungen war, die Kraft der Gemeinschaft vorübergehend zu verleugnen, weil sie die Dekadenz der Masse erkannte und danach trachten mußte, sich ihr zu entziehen?) Der Künstler der früheren Zeiten wurde von einer Kollektivkraft getragen und leistete so mehr als der genialste Künstler der Gegenwart, der isoliert dasteht. Zur Zeit ist die künstlerische Produktion dank des herrschenden Irrtums in den engsten Kreis verbannt, Mit-Gestaltung fast unmöglich geworden. Das Fehlen einer den vorangegangenen Epochen ebenbürtigen Kunst erklärt sich aus dieser bislang noch unbekannten Erschwerung der künstlerischen Situation. Man darf aber die Kunst, worauf Proudhon oft hinweist, nicht nur nach ihren sichtbaren Resultaten bewerten, sondern muß auch an die zu überwindenden Schwierigkeiten denken. Dem heutigen Künstler fehlt

1. die Kollektivkraft, die den früheren trug. Er hat auch
2. keinen (entäußerten) Gott mehr über sich, an den er sich halten kann. Er hat keinen
3. ausgesucht schönen Gegenstandsbereich mehr vor sich, sondern die nüchterne, aufgeklärte Wirklichkeit der heutigen Zeit der Industrie.

Dieses alles sind die wahren Gründe der Dekadenz der Kunst, die zeitgebunden ist, aber nicht endgültig zu sein braucht; auf diese Weise lehnt Proudhon Chénavaud's These ab, daß die Musik das Totenlied der menschlichen Kultur singe. Zwar sei es richtig, daß die Musik im allgemeinen Rückschritt die Nachhut bilde und durch ihr Niveau sogar in gewisser Weise noch die anderen Künste über Wasser halte, aber sie sei durchaus keine materialistische Kunst, sondern zur gleichen Vollkommenheit fähig wie die bildende Kunst. Proudhon sieht keinen Untergang. Er ist im Gegensatz zu Chénavaud vom unaufhörlichen Fortschritt überzeugt. Er sagt: "Die Kunst stirbt durchaus nicht, folglich

schreitet sie auch nie zurück" ("L'art ne meurt point, par conséquent il ne rétrograde jamais"). Sie bildet zwar heute nicht mehr die Vorhut der Kultur, aber sie folgt den voranschreitenden Mächten der Wissenschaft, der Industrie und des Rechts ständig nach (PA, 174), falls diese Mächte wirklich jederzeit voranschreiten. Chenavard selbst, meint Proudhon, sehe ja einen Fortschritt auf den Gebieten der Wissenschaft und der allgemeinen Kultur. Idee und Ideal aber sind korrelativ. Schreitet die Idee fort, so kann das Ideal nicht zurückbleiben oder gar absterben, wenn es sich nur jener erschließt. Außer den bereits aufgeführten Gründen für die augenblicklichen Schwierigkeiten nennt Proudhon noch, daß die Kunst früher die im (veräußerten) Gegenstand religiöser Verehrung nur sehr wenig erkennbaren Ideen symbolisch gestalten konnte und so der geistigen Entwicklung voranzugehen vermochte, während heute die Ideen rein für sich herauskristallisiert sind, sodaß alle künstlerische symbolische Gestaltung derselben, vor allem in der bildenden Kunst, schon fast peinlich wirkt und gegenüber der geistigen Klarheit der Idee rückschrittlich erscheinen muß. Das läßt sich auf allen Gebieten des heutigen Lebens feststellen. Was verlangt man z.B. heutigen Tages von den Maschinen?, fragt Proudhon. Es genügt, eine Industrieausstellung zu besuchen, um das zu erkennen. Man wünscht ein non-plus-ultra an Rationalität, das durch keine technikfremden, nur ästhetischen Forderungen gestört werden darf.

Ist also die Allgemeinheit noch nicht auf der Höhe der Ideen der Zeit, dann sollen doch die Künstler ihrer Zeit und den sie tragenden Ideen nicht fremd bleiben, sonst gehen sie in die Irre und verfallen in den Fehler, ihre Kunst als Selbstzweck zu betrachten. (An dieser Stelle wird deutlich, daß Proudhon die Übereinstimmung des Künstlers mit den Ideen und Gefühlen seiner Zeit bei gleichzeitiger notwendiger Distanz von der Masse, die hinter diesen Ideen zurückgeblieben ist, für möglich und unter Umständen gefordert hält). Gelingt es aber den Künstlern, die fern der tragenden Ideen ihrer Epoche schaffen, gar vorübergehend die Gesellschaft mit sich zu ziehen, so können sie diese verderben. Platon hatte recht, daß er solche Künstler, (die ihre Mission gleichsam zur negativen Auswirkung bringen), aus seiner Republik verjagen wollte. Proudhon sagt: "Ich verlange nicht, daß man sie aus der Gesellschaft ausschließt, aber wohl aus der Regierung; denn wenn der Künstler in seinem Besten von der Gesellschaft gelenkt und inspiriert ist, so ist doch die Gesellschaft hingegen verloren, wenn sie sich schließlich von ihm inspirieren und führen läßt" ("Je ne demande pas qu'on les mette hors la société, mais hors le gouvernement; car si l'artiste, dans ce qu'il a de meilleur, est conduit et inspiré par la société, celle-ci en revanche, est perdue si, à la fin, elle se laisse inspirer et mener par lui". - PA, 360). Hier müssen wir wieder fragen, ob das auch für den Fall zutrifft, daß eine Gesellschaft die geforderte tragende Kraft

nicht besitzt, wie Proudhon es doch gerade für seine Zeit feststellt. Hat die zeitgenössische Kunst sich nicht erst wegen des Unvermögens der Masse und wegen der Verwirrung durch die wirtschaftliche Entwicklung von der Gesellschaft weg in Isolation begeben? - Man kann aber darin Proudhon vorbehaltlos zustimmen, daß der immer gültige und richtige Weg für die Kunst, auf dem sie Verderbnis und Untergang vermeiden kann, darin besteht, sich dem im tieferen Sinne Aktuellen zuzuwenden. Die Kunst muß nicht unbedingt in die Abgeschlossenheit ihrer selbst fliehen, um Krisen, die sie mitzuverschlingen drohen, zu entgehen, - sie darf es nicht. Um gegen die Depressionsercheinungen in der Gesellschaft wirken zu können, muß sie nur immer tiefer in das allgemeine Gewissen und in die wahrhaft fortgeschrittene Entwicklungsstufe eindringen. Auf diese Weise allein weicht von den Künstlern die Entmutigung, nur so vermögen sie, ihrer Kunst neues Leben einzuhauchen.

Erfüllung einer solchen Hoffnung verspricht sich Proudhon von jener Schule, die aus Protest gegen die Romantik sich die realistische nannte und in der Mitte des 19. Jahrhunderts erwuchs. Das Haupt jener Schule in Frankreich war seiner Meinung nach Courbet; dieser hatte ihr auch den Namen gegeben, den sie trägt. ("Le réalisme a reçu son nom de Courbet". - PA, 186). Courbets Kunst ist eine wesentliche Bestätigung seines Glaubens, daß die Kunst eine Zukunft hat und nicht ins Museum gehört.

Wie wir sehen, bleibt also Proudhon nicht bei einer negativen Kritik der fehlerhaften Richtungen seiner Zeit stehen, sondern versucht, positiv die Kunst, die seiner Zeit entspricht und die sie auch schon zum Teil hat, zu bestimmen. Damit kann er zugleich den Künstlern dieser neuen Schule und seinem Freund Courbet einen Dienst erweisen. Eine neue Kunst aber fordert eine neue Kritik, die von dem innersten Prinzip und der innersten Sachlogik dieser neuen Kunst ausgeht.

Zola bedauert es, daß Proudhon mit seinen für ihn falschen Theorien sich gerade Courbet zum Beispiel nimmt. Er ist der Meinung, ein weniger begabter Künstler hätte ausgereicht, "der Vorteilhafteste zu werden für die Vervollkommnung der Art" ("pour le plus grand profit du perfectionnement de l'espèce") (8). Ihm würde auch ein 'Pfuscher' (gâcheur) oder ein 'Handlanger' (manoeuvre) genügt haben. Leider sei es daher nun nicht möglich, mit der Schule, die Proudhon erträumt, auch ihren Chef abzulehnen, denn Courbet sei als Künstler viel zu bedeutend. Wir möchten dem entgegenhalten, daß Courbet im gewissen Sinne wirklich, wenn auch nicht so absolut, wie Proudhon meinte, in seinen Werken den Geist der Intentionen des Philosophen ausdrückt. Man hat das oft bestritten, doch dabei übersehen, daß auch Proudhon nicht immer und in allem mit Courbet zufrieden war. Im wesentlichen geht Proud-

8) Zola, Mes Haines, S. 32

hon bei der Deutung Courbetscher Werke nicht fehl. Puech ist der Ansicht, daß Courbet nicht wesentlich ein "réaliste moralisateur", ein "criticiste" war, wofür Proudhon ihn hielt. Wenn es dennoch große Übereinstimmungen in den Ansichten dieses und in der Auffassung der Werke jenes gab, so, weil Courbet nachträglich die Deutungen Proudhons akzeptierte und sich gefallen ließ, sie wohl auch oft selbst bejahte. "Aber was seine Malerei völlig zu beherrschen scheint, ist seine Neigung so zu schaffen, daß er das, was er fühlt, verwirklicht, indem er seiner Kunst, seiner reinen Kunst, seiner Kunst um seiner Kunst willen dient" ("Mais ce que semble bien dominer toute sa peinture, c'est son goût d'oeuvrer en réalisant ce qu'il sent, en servant son art, son art pur, son art pour l'art") (9). Puech hat hier insofern recht, als der Künstler (das würde wohl auch Proudhon zugeben) sich niemals jeder Subjektivität enthalten kann, wie ja auch dem Menschen eine bloße Vernünftigkeit und jegliche Ausschaltung des Romantischen nicht möglich ist. Es stimmt auch, daß Proudhon die Tatsache leichtfertig beiseite geschoben hat, daß Courbet oft Werke schuf, zu denen seine Deutungen nicht mehr paßten, die aber mit der gleichen Vollendung und Leidenschaft gestaltet sind wie die, die Proudhon zusagten. Es fragt sich, ob Courbet wirklich in den Intentionen Proudhons gemalt hat, ob es ihm nicht oft, auch in seinen betont realistischen Bildern, in denen er allerdings der 'Philosophie des Elends' dient, letztlich um seinen höchsten und einen vollendeten künstlerischen Ausdruck gegangen ist. Die soziale Kritik in Courbets Werken ist nicht zu übersehen und zu leugnen, aber der Maler ist zweifellos nicht ausschließlich vom Geist des 'kritischen Idealismus' beseelt gewesen, wenn er sich auch in vielen seiner Gemälde mit Leidenschaft der 'materialité des choses' annahm. Proudhon hat als Philosoph den Künstler, Courbet als Künstler den Philosophen zuweilen mißverstanden. Proudhon selbst gibt Mängel bei Courbet zu, sicher nicht sein Künstlertum betreffend, aber in Hinsicht auf die neuen Grundlagen, die einem der neuen Kunst Dienenden für seine Existenz und sein Schaffen gegeben sind. Er spricht von "einigen anstößigen Dingen, die davon kommen, daß er nicht das volle Bewußtsein seiner Kunst und seiner Prinzipien hatte" ("quelques choses de choquant provenant de ce qu'il n'a pas la haute conscience de son art et de son principe". - PA, 279). "Bei ihm wie bei dem gemeinen Haufen seiner Kollegen überwiegt der Idealismus die hohen gesellschaftlichen Möglichkeiten" ("Chez lui comme chez le commun de ses confrères, l'idéalisme prévaut sur les hautes facultés sociales". - PA, 282). "Zu gefeiert durch Menschen, die ihn nicht verstanden haben, sehr heruntergesetzt durch andere, die ihn gar nicht verstanden haben, hatte er, [Courbet], das Unglück, nicht vom ersten Tag an in seinem Rang eingestuft und auf ihn zurückverwiesen zu werden: das hätte ihn beruhigt und

er hätte in einer richtigen Selbsteinschätzung, mit weniger Übertreibung, einige Meisterwerke mehr geschaffen, womit er schweren Vorwürfen entgangen wäre" ("Trop exalté par des gens qui ne l'ont pas compris, trop abaissé par d'autres qui ne le comprennent pas du tout, il a eu la malheur de n'être pas, dès le premier jour, classé et ramené à sa phalange: cela l'aurait calmé, et il eût fait, avec un juste sentiment de lui-même, moins exagéré, quelques chefs-d'oeuvre de plus en évitant de graves reproches". - PA, 289).

Man kann nach diesen Zeugnissen nicht behaupten, Proudhon hätte Courbet einseitig verherrlicht und in ihm durchweg etwas gesehen, was er in Wirklichkeit nicht war. Nach dem Tode Proudhons zeigte sich im Leben und im Schaffen Courbets freilich ein gewisser Abfall, eine Art Untreuwerden gegenüber den Intentionen Proudhons. Hätte der Philosoph diese Entwicklung erlebt, so wäre von da an sein Urteil über den Freund sicher nicht weniger scharf ausgefallen als das über die anderen Künstler.

Lossier, Puech und vor allem Max Raphael in seiner Studie "La Sociologie de l'art chez Proudhon" weisen verwundert darauf hin, daß Proudhon das Werk Daumiers ganz ignoriert und kein Wort darüber sagt. Dieser hätte besser als Courbet Proudhons wichtigste Ideen illustrieren können. Raphael meint, der Gegensatz zwischen Proudhon und Daumier liege vor allem im Moment der ironischen Kritik beim letzteren begründet. Proudhon übergang offenbar deswegen Daumiers Werk vollständig, weil ihm die ironische, karikaturenhafte Kritik nicht lag und sie ihn bei Daumier befremden mußte.

Im allgemeinen muß man aber doch sagen, daß das Zurückgreifen Proudhons auf Courbet kein Fehler, sondern berechtigt war. Courbet hat die geeignetsten Beispiele für eine zukünftige Kunst und die Kunst der richtig verstandenen Gegenwart geliefert, und das geschah bereits zum Teil aus der geistigen Haltung heraus, die Proudhon vom Künstler forderte und als für den Künstler bestimmend herausstellte. Ein Wort Courbets aus der Einführung in den Ausstellungskatalog seiner Werke vom Jahre 1855 beweist, daß wir mit dieser Behauptung nicht ganz fehl gehen: "Ich habe außerhalb eines jeden Systemes und ohne Voreingenommenheit die alte und die moderne Kunst studiert. Ich habe die einen ebensowenig imitieren wollen wie die anderen kopieren; mein Gedanke war auch nicht, darüber beim Mörtelkübel der art-pour-art auszukommen. Nein! Ich wollte ganz einfach aus der vollen Kenntnis der Tradition das klare und unabhängige Gefühl meiner eigenen Individualität schöpfen. Wissen, um zu können, das war mein Gedanke. Imstande zu sein, die Sitten, die Ideen und den Aspekt meiner Epoche darzulegen, wie ich sie einschätzte; nicht nur ein Maler zu sein, sondern auch ein Mensch; mit einem Wort, lebende Kunst hervorzubringen, das ist mein Ziel" ("J'ai étudié, en dehors de tout système et sans parti pris, l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus

voulu imiter les uns que copier les autres; ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de l'art pour l'art. Non! J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Etre à même de traduire les moers, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation; être non seulement un peintre, mais encore un homme; en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but"). Wissen, um zu können, die Sitten malen, das Leben der Zeit kritisch idealisieren, das sind alles Gedanken, die Proudhon begeisterten, denn sie wurden in einer Zeit vor Proudhons intensiver und systematischer Beschäftigung mit ästhetischen Fragen ausgesprochen, vor Abfassung der 'Justice' und des 'Principe de l'art'. Eine solche Einstellung war denn auch sicher für Proudhon Grund genug, sich um die philosophische Erhellung und Klärung der Kunstidee Courbets zu bemühen und bevorzugt an dem Werk dieses Künstlers die eigenen Theorien zur Anwendung zu bringen. So mag zwar erst unter dem Eindruck der ästhetischen Ideen Proudhons, seines Freundes, Courbet bewußt den sozialen Forderungen gemäß zu malen begonnen, wenn auch nicht lückenlos den Maßen Proudhons genügende Werke geschaffen haben, aber es ist dennoch nicht zu leugnen, daß dieser Maler ein Apostel der Gesellschaft geworden ist. Dieses Bedürfnis war ursprünglich noch in das allgemeine Bedürfnis unklar eingebettet: durch die Kunstwerke das Leben und das Reale auszudrücken. Proudhon aber gab diesem künstlerischen Willen die Begründung und die Verdeutlichung.

Courbet ist der führende Künstler jener Epoche, für die der Idealismus der Renaissance endgültig seinen Sinn verloren hat und für die eine völlige Erneuerung der Kunst dringlich geworden ist. Mag auch mit Hinsicht auf die neuen Anforderungen seiner Zeit Courbets Werk und Leben noch viel zu wünschen übrig lassen, Proudhon findet bei ihm die richtige Einstellung, nicht allein in zahlreichen Werken, sondern auch im bewußtgewordenen, ausgesprochenen Wort. Wir sehen ihn also im folgenden das Bild der neuen zukunftsträchtigen Kunst in deutlicher Beziehung und immer mit dem Hinweis auf Courbet entwerfen.

Die realistische, bzw. kritische Kunst

Proudhon will auf den Grundlagen seiner allgemeinen ästhetischen Prinzipien denjenigen Künstlern, die - wie z. B. Courbet - instinktiv den neuen Weg eingeschlagen haben, "ihre eigene Idee offenbaren [...], ihnen durch eine aufmerksame Prüfung der schon produzierten Werke [...] das Bewußtsein ihrer selbst geben" ("à leur révéler leur propre idée, à leur donner [...] conscience d'eux-mêmes [...] par examen attentif des oeuvres déjà produites". - PA, 185). Diese Richtung bezeichnet er selbst vorerst als 'realistische', wobei er den Terminus von Courbet übernimmt, welcher ihn zuerst für seine Gestaltungsweise geprägt hat. (PA, 186).

Aus den bereits dargelegten Voraussetzungen Proudhons erhellt, daß für ihn die Kunst seiner Zeit genau wie jede Kunst unter der Bestimmung der Idee steht. Im Grunde genommen ist Schönheit immer noch ein Rätsel. Die Schönheit im strengen Sinne ist das, was wir mit unserem Denken nicht erreichen können; wir sind nur in der Lage zu bestimmen, welchen Platz sie hat, in welcher Abhängigkeit sie notwendig steht, welche Wirkung sie ausübt. Vor allem die höchste Schönheit, die menschliche, ist noch ein Geheimnis, weil der Mensch in der Entwicklung begriffen und der vollendete Mensch noch nicht hervorgetreten ist. "Wir wissen noch nicht, was die menschliche Schönheit ist" - ("Nous ne savons pas encore ce qu'est la beauté humaine". - PA, 304). Proudhon glaubt aber sagen zu können, daß 'das Schöne' in allen Künsten nicht nur mit dem gleichen Wort bezeichnet wird, sondern auch etwas einiges ist. Die Schönheit ist überall dieselbe, folglich die Kunst in den verschiedenen Künsten letztlich nur eine. "Die Kunst ist überall dieselbe" ("L'art est le même partout"). Und da Proudhon selber Künstler, nämlich Schriftsteller ist, so kann er über die Kunst nicht nur als außenstehender kunstsinniger Betrachter, sondern zugleich als schöpferischer Künstler, gewissermaßen von innen heraus urteilen (PA, 280).

Die grundlegende These ist also auch hier: "L'âme humaine est constituée en une sorte de polarité, CONSCIENCE et SCIENCE, en autre termes JUSTICE et VERITE. Sur cet axe fondamental, comme sur leur dominante, gravitent les autres facultés: la mémoire, l'imagination, le jugement, la parole, l'amour, la politique, l'industrie, le commerce, l'art" ("Die menschliche Seele ist in einer Art Polarität konstituiert: GEWISSEN und WISSEN, mit anderen Begriffen: GERECHTIGKEIT und WAHRHEIT. Auf diese fundamentale Achse, als auf die sie beherrschende, gravitieren alle anderen Vermögen hin: das Ge-

dächtnis, die Einbildungskraft, die Urteilskraft, das Wort, die Liebe, die Politik, die Industrie, der Handel, die Kunst". - PA, 223). Wissen und Gewissen sind uns die beiden Quellen des Ideals (PA, 224).

Proudhon weiß, daß er mit dieser Behauptung vor allem in Gegensatz tritt zur Kunsttheorie der 'phantastischen', die der romantischen Schule, deren entgegengesetzte Grundthesen er selber ausführt.

Diese Richtung behauptet, daß es drei Grundvermögen des menschlichen Seins gebe: das Vermögen des Wahren (Wissen), das Vermögen des Guten (Gewissen) und das Vermögen des Schönen (Geschmack), die gleichwertig nebeneinanderstünden. "Die romantischen Künstler haben in der menschlichen Seele eine Trias gesehen, in der nach ihnen das Gefühl, die Ästhesie, als drittes Moment figuriert, das den beiden andern gleich ist" ("Les artistes romantiques ont vu dans l'âme humaine une triade où le sentiment, l'esthésie, figurait, selon eux, comme troisième terme, égal aux deux autres". - PA, 223). - Bedeutende Philosophen haben diese Anschauung theoretisch untermauert und behauptet, daß die Kunst von aller Sittlichkeit und Philosophie (resp. Wissenschaft) unabhängig und, ebenso wie das Vermögen, das sie gebiert, selbständig ist. Ihre Theorie lautet: "Die Kunst ist von den Grundbegriffen der Gerechtigkeit und der Tugend unabhängig" ("L'art est indépendant des notions de justice et de vertu". - PA, 220). Allerdings sind sie gezwungen, daraus die Folgerung zu ziehen, daß die Kunst und das Schöne auch zusammen mit dem Unsittlichen und Unwahren bestehen können: "Die Kunst kann sich inmitten von Aberglauben und Laster manifestieren und entwickeln, wie auch inmitten von Wissen und Heiligkeit, sie kann Meisterwerke ebensogut über unsittliche und absurde Gegenstände schaffen wie in der Glorifizierung der Ideen und aller bürgerlichen und häuslichen Tugenden" ("L'art peut se manifester, se développer dans la superstition et le débauche, comme dans la science et la sainteté, produire des chefs-d'oeuvre sur les sujets immoraux et absurdes, ni plus ni moins que dans la célébration des idées et de toutes les vertus civiles et domestiques". - PA, 221).

Hiermit hängt die Auffassung dieser Richtung vom künstlerischen Schaffen zusammen. Der Künstler denkt nicht, wenn er als Künstler produziert, er wertet auch nicht sittlich. Der Künstler, wenn er ein reines Kunstwerk im Sinne des Wortes schafft, - weiß nichts und hält seine Vernunft zurück, hütet sich zu reflektieren, sei es selbst auf das Kunstwerk und seine Form, da dies seine reine künstlerische Spontanität zum Erlöschen brächte und ihm die Inspiration raubte (PA, 219/20). "Die Kunst ist ganz spontan; [...] sie ist reine Intuition; sie weiß nicht, was sie treibt, was sie tut, noch wohin sie geht" ("L'art est tout spontané; [...] c'est intuition pure; il ne sait ce qui le mène, ne ce qu' il fait, ni où il va") Quasi-bewußtlose Produktion, Schaffen aus dem Unbewuß-

ten, das ist das Lösungswort (PA, 219).

Wenn dem aber so ist, so folgt noch ein weiteres: die Kunst, eben weil sozusagen bewußtlose Produktion, kann kein bestimmtes Ziel verfolgen, sie kann nichts wollen, auch nicht, auf ein Publikum einzuwirken, ihm etwas zu geben, was es braucht; es zu erziehen, aufzurufen, zu erwecken, ihm einen Spiegel vorzuhalten usw. Alle diese Zwecke scheiden aus. Die Kunst ist zwecklos, was man auch so formulieren kann, daß man sagt, sie ist Selbstzweck, Zweck ihrer selbst. "Die Bestimmung der Kunst? - [...] Nach den Klassikern und den Romantikern [...] ist die Kunst sich selbst Zweck" ("La destination de l'art? - [...] D'après les classiques et les romantiques [...], l'art est à lui-même sa propre fin". - PA, 222. Gemeint sind mit den 'Klassikern' die klassizistischen Maler à la Ingres). Es ist nicht verwunderlich, daß auf diese klare Beurteilung das Heer der betroffenen Zeitgenossen entrüstet aufbegehrte. Vornehmlich Flaubert äußert sich in einem Brief an die Brüder Goncourt ungerecht scharf: "Ich habe soeben Proudhon über die Kunst gelesen! Damit hat man das Höchstmäß der sozialistischen Pignuferie (?) erreicht. Das ist ein Kunstkenner, auf Ehrenwort! Das hat auf mich den Eindruck von einer jener Kloaken gemacht, wo man mit jedem Schritt über Sch ... geht. Jeder Satz ist ein Unrat. Und alles zum Ruhme Couberts! und für die Niederreißung der Romantik. O, heiliger Polykarp!" ("Je viens de lire le Proudhon sur l'art! On a désormais le maximum de la pignouferie socialiste. C'est curies, parole d'honneur! Ça m'a fait l'effet d'une de ces latrines, où l'on marche à chaque pas sur un étron! Chaque phrase est une ordure. Et tout à la gloire de Coubert! et pour la demolition du romantisme. O saint Polycarpe!") (1) Dabei steht Flaubert den Gedankengängen Proudhons gar nicht fern. Auf die "Légende des siècles" reagieren beide z.B. sehr ähnlich. Auch Flaubert hält es für eine Auflösung der Kunst, wenn der Künstler über die Justice seine Begnadung stellt und dadurch sein Gewissen verliert. Sogar Flauberts Ansichten über die Zukunft der Kunst zeigen eine verblüffende Ähnlichkeit mit denen Proudhons. "Je mehr sie fortschreiten wird, desto mehr wird die Kunst wissenschaftlich, die Wissenschaft aber von selbst künstlerisch werden" ("Plus il ira, plus l'art sera scientifique, de même que la science deviendra artistique") (2). Das ist sicher ganz im Sinne einer Integration, wie Proudhon sie versteht, gemeint und nicht so, daß sich eins ins andere auflösen wird.

Proudhons Gegenthese zu der eben kritisierten Kunstauffassung lautet: Es gibt nur eine Zweieinheit geistiger Grundaktivität: Wissen und Gewissen. (Wir würden sagen: Wissen und sittliches Werten). Das Wahre und das Gute verhalten sich im übrigen polar zueinander, wie zwei fruchtbare, sich ergänzende und

1) Flaubert, Correspondance III, S. 158

2) Flaubert, Correspondance II, S. 92

konkreszierende Gegensätze, die als solche in ihrem Zusammenfluß die Quelle eines Lebens sind. Das Schöne und das ihm entsprechende Vermögen der Kunst kann nur als etwas Sekundäres angesehen werden, als ein Hilfsprinzip (PA, 223). Offensichtlich schließt sich Proudhon mit dieser Auffassung an Kant an, für den das ästhetische Vermögen, die ästhetische Urteilskraft im System der reinen Vernunft kein eigenes Prinzip darstellt, weil diese auch für ihn nicht zu den ursprünglichen Vermögen der Vernunft gehört. Die ästhetische Urteilskraft stellt nur ein untergeordnetes Prinzip dar, das der theoretischen Vernunft anzugliedern ist.

Der Beweis: "In allem, was Gegenstand der reinen Wissenschaft und des reinen Rechts ist, sind Idee und Ideal identisch und adäquat; im Hinblick auf solches ist die Rolle der Kunst gleich Null" ("Dans tout ce qui est de science et de droit purs, l'idée et l'idéal sont identiques et adéquats; qu'à cet égard le rôle de l'art devient nul" - PA, 223/4). "Die Kunst tritt nur mit Bezug auf besondere Gegenstände, auf Individuen und ihre Handlungen, in Aktion, deren Eigenidee [...] notwendig vom Typus oder vom Gesetz verschieden und so auch verschieden vom Ideal ist" ("L'art ne rentre en exercice qu'à l'égard des objets particuliers, des individus et de leurs actions, dont l'idée propre [...] nécessairement différente du type ou de la loi, est différente de l'idéal". - PA, 224). Also kann es Schönheit nur am Konkreten, Individuellen geben, sei letzteres das Vollkonkrete oder das anschaulich (relativ) Allgemeine; das Abstrakt-Allgemeine ist der Idealisierung durch die Kunst unzugänglich, da sich in ihm schon Idee und Ideal decken, anders gesagt: das Ideal in der Idee, die hier vollendet ist, aufgelöst ist.

Proudhon tritt mit dieser Auffassung an die Seite Fichtes gegen Schelling. Hatte Schelling das Schöne nur in der Idee und darum im Allgemeinen gesehen, so prägte Fichte hiergegen den Begriff der 'idealen Individualität' (SW, Ausg. I/H. Fichtes, VII, 69), der notwendig sei, weil "die eine ewige Idee in jedem besonderen Individuum, in welchem sie zum Leben durchdringt, sich durchaus in einer neuen, vorher nie dagewesenen Gestalt zeige, und dies ganz unabhängig von der sinnlichen Natur, durch sich selber und ihre eigene Gesetzgebung". Vice versa ist darum auch alle Kunst für Proudhon wie für Fichte persönlichkeitsdurchtränkt, Ausdruck persönlichen Fühlens (PA, 47). Der Künstler sucht sich selbst in allen seinen Werken. "Er findet sich ebensowohl in der Landschaft wie im Selbstporträt" ("Il se trouve aussi bien dans le paysage que dans sa propre effigie". - PA, 31 A). Mit diesen Ausführungen ist allen denen ein Halt zugerufen, die Proudhon beschuldigen, daß er die künstlerische Individualität völlig mißachte und aus dem Prozeß des Schaffens ausschalte. Wenn Zola z.B. sagt: "Ich liebe die freie Äußerung der individuellen Gedanken" ("J'aime la libre manifestation des pensées individuelles"), wenn

er betont, er "lasse in der Kunst nur das Leben und die Persönlichkeit gelten" ("n'admets dans l'art que la vie et la personnalité")(3), so befindet er sich keineswegs, wie er glaubt, im strengen Gegensatz zu Proudhon. Das Kunstwerk ist auch für Proudhon der persönliche Ausdruck "eines Geschöpfes von Fleisch und Blut" und Proudhon würde ebenso wie Zola jedes Werk, und wenn es die Venus von Milo wäre, ablehnen, wenn ihm dieser individuelle Stempel des Künstlers fehlte. Allerdings ginge Proudhon mit Zola nicht mehr einig, wo dieser meint: "Unser Ideal, für uns, das sind unsere Liebhabereien und unsere Gemütsbewegungen, unsere Tränen und unser Lächeln" ("Notre idéal, à nous, ce sont nos amours et nos émotions, nos pleurs et nos sourires"). (4) Proudhon nämlich weiß, daß der Künstler nicht Erschaffer der Kunst und des Stiles ist, daß er darum mit seinem künstlerischen Vermögen nicht auf die Gestaltung seines Innenlebens und seiner ungehemmten Subjektivität ausgehen darf. Wenn die Künstler, wie Zola (ebenda) sagt, "Liebhaber des Lebens" sind, wenn sie "jeder ein Stück ihrer Existenz hingeben", so geschieht das nicht um ihrer selbst willen, sondern um höheren Werten und der Allgemeinheit zu dienen. Darum würde Proudhon es entschieden ablehnen, daß die Künstler von sich mit Zola behaupten dürfen: "Wir sind nur von uns abhängig, wir gehorchen nur der eigenen Natur; wir sind gut oder schlecht, euch bleibt das Recht zuzuhören oder euch die Ohren zu verschließen." ("Nous relevons que de nous, nous n'obéissons qu'à notre nature; nous sommes bon ou mauvais, vous laissant le droit de nous écouter ou de vous boucher les oreilles") (5). Soweit darf nach Proudhons Meinung die individuelle Freiheit des schöpferischen Genies nicht gehen, ohne daß man Proudhon wegen dieser Einstellung vorwerfen kann, er habe "Furcht vor der Gewalt, die die Künstler über Fleisch und Seele der anderen Menschen besitzen", er setze diese "an das untere Ende des sozialistischen Banketts" ("au bas bout du banquet socialiste"), weil sie ihn hindern, seinen Traum von der Menschheit zu verwirklichen. (6) "Setzen wir uns, meine Freunde, und wir erschüttern das Bankett. Wir brauchen nur zu sprechen, wir brauchen nur zum Pinsel zu greifen", [und die Menschheit] "vergißt das Recht und die Gerechtigkeit, um nur mehr Fleisch und Herz zu sein" ("Asseyons-nous mes amis, et troublons le banquet. Nous n'avons qu'à parler, nous n'avons qu'à prendre le pinceau", [...] oublie le droit et la justice pour n'être plus que chair et coeur") führt Zola in übertriebener Polemik und spöttisch gegen Proudhon weiter aus. (7) Aber dieser Spott trifft auf Proudhons Haltung in dieser Frage nicht zu, er zielt ins Leere, denn nicht die Persönlichkeit überhaupt, sondern nur die selbstherrliche, (für die Zola mit seinen Äuße-

3) Zola, Mes Haines, S.30

4) ebd. S.27

5) ebd. S.27

6), 7) ebd. S.28

rungen ein ausgezeichnetes Beispiel abgibt), bringt nach Proudhon die Anarchie in die Kunst (PA, 359). Persönlichkeit in der echten und schlichten Auffassung dieses Wortes tut der Kunst vielmehr not. Es gibt für Proudhon nur eine Schönheit des Persönlichen, Besonderen und Konkreten, das rein Logische und das rein Sittliche (das 'Gesetz') ist, wie wir vorhin bereits feststellten, schon als solches in sich vollendet und keiner Ästhesierung mehr fähig (PA, 223).

Daß Wahrheit und Gerechtigkeit und deren bewußte Präsenz Voraussetzungen aller Kunst sind, glaubt Proudhon indirekt beweisen zu können. Ein Künstler, der alles Wissen ermangelte, würde nichts mehr verstehen, auch seinen eigenen Gegenstand nicht. Ebenso würde ein Künstler ohne sittlichen Sinn seinen Gegenstand im eigentlichen Sinne gar nicht erfassen können, denn ihm entginge die gesamte Seite Wert- resp. Unwerthaftigkeit. "Das Fehlen einer Idee und die Schwäche des sittlichen Prinzips lassen den Künstler das Verständnis seiner Gegenstände gänzlich verlieren. Einzig mit der Form beschäftigt, auf daß seine Gestalten nur schön seien, beunruhigt es ihn wenig, wenn sein Werk in Gegensatz zur Wahrheit oder Sittlichkeit des Themas steht, an dem er sich inspiriert" ("L'absence d'idée, la faiblesse du principe moral chez l'artiste lui font complètement perdre l'intelligence de ses sujets. Uniquement préoccupé de la forme pourvu que sa figures soient belles, il s'inquiète peu son oeuvre soit à contre-sens de la vérité ou de la moralité du thème dont il s'inspire". - PA, 249).

Das Ergebnis einer solchen Einstellung ist eine eigenartige Substanzlosigkeit des resultierenden Kunstwerks. Es ist nur noch schön. Aber wessen Schönheit ist gestaltet? - Die Schönheit schwebt in der Luft. Schönheit ist jedoch nichts Abstraktes, sondern eine Erscheinung im (und am) Vollkonkreten (siehe: Kap. 4 dieser Arbeit). Sie stimmt aber bei den Künstlern, die den Gegenstand nicht mehr als das erfassen, was er ist (und wie er moralisch ist), gar nicht mehr zum Gegenstand (- dieser vollkonkret genommen -); sie ist eine dem Gegenstand fremde Schönheit, "eine unvollständige Gegebenheit, eine korrumpierende Spiegelung" ("donnée incomplète, un mirage corrupteur." - PA, 300) - Denn eben als abstrakte Schönheit (in dem besagten Sinne) spricht sie nun auch den Geschmack allein, losgelöst von den anderen geistigen Vermögen, an. Der Geschmack ist aber wie alle anderen Vermögen teils rein, teils empirisch. Losgelöst vom Wissen und vom sittlichen Werten ist er nicht mehr fähig, reiner Geschmack zu sein, er kann nur noch empirischer Geschmack sein, d.h. er wird Gefühl des Angenehmen und Unangenehmen, kantisch gesprochen, er wird sinnlicher Geschmack, dessen Vorherrschaft den Menschen korrumpiert.

Der Künstler darf nicht in seinem Schaffen von dem abstrahieren, was er weiß und was er liebt, was er erhofft und was er haßt. "Man ist nur dann wirklich

Künstler, wenn man malt, was man glaubt, was man liebt, hofft oder ha t' ("On n'est réellement artiste qu'en peignant ce que l'on croit, ce que l'on aime, qu'on espère ou qu'on hait". - PA, 324). Um den Vieux Cordelier zu schreiben, mußte der Künstler so überzeugt von seiner Idee sein, sie setzen zu nehmen, daß er für sie aufs Schafott ging. Ohne diese Überzeugung wäre ein solches Kunstwerk durchaus nicht möglich geworden. (PA, 336) Ein solches Lieben, Hassen, Hoffen und Fürchten schwebt aber nicht in der Luft (bzw. quillt nicht willkürlich aus der Seele des Gestaltenden, wie Zola die Individualität des Künstlers in seinem Schaffen versteht), sondern bezieht sich auf Wirklichkeiten. Wenn der Künstler als Liebender oder Hassender malt, dichtet oder komponiert, dann ist er auf Wirklichkeiten gerichtet, dann gestaltet er nicht mehr 'bewußtlos', sondern im Kontext seines Wissens und Gewissens, das auf die gesamte Welt und Lebenswirklichkeit gerichtet ist, wie er sie auffaßt (und auffassen muß). Wie kann man aber, wenn dem so ist, noch glauben, der Künstler dürfe einfach das Erste Beste gestalten. Sein Werk muß eine Bedeutung ("une portée"), ein Ziel haben, es muß gerichtet sein auf ..., etwas bezeichnen, bedeuten, deuten wollen, einen Sinn geben wollen (PA, 291 u. 369). Proudhon erscheint die Vorstellung absurd, daß etwas sich nur hervorbringt, um sich hervorzubringen (PA, 369). Dagegen sagt er: "Ich verlange vor allem von einem Kunstwerk, daß es meinen Verstand und mein Herz anspricht, daß es, sich noch höher hebend, mein Gewissen erreicht" ("J'exige avant tout de l'oeuvre d'art, qu'elle parle à mon intelligence et à mon coeur, et que, s'élevant plus haut encore, elle arrive à ma conscience". - PA, 328).

Die wahre Kunst ist nicht Kunst allein durch die Effekte, die sie erzielt, sie will durch die Schönheit hindurch und in der Schönheit etwas über die Schönheit noch Hinausgehendes aussprechen. Proudhon glaubt das auch aus der Beobachtung seiner selbst sagen zu können, denn er wisse doch, was er mit jenen Werken gewollt habe, die von seiner Zeit als künstlerisch gelungen angesehen werden (PA, 280). In diesem Zusammenhang scheint es uns zweckmäßig, darauf hinzuweisen, daß sich in Proudhons Nachlaß zwei Bühnenentwürfe fanden. Eine Komödie und ein Drama: Galilei. Vor allem das letzte Werk offenbart Proudhons Gefühl für das Theater. Allerdings nehmen in dem Drama Gespräche einen großen Platz ein, weil Proudhon einige seiner Hauptideen dramatisch einkleidet. Dadurch wird die Handlung schwerfällig. Edmont Lepelletier betont, daß philosophische Diskussionen dieser Art einem Drama zuwiderlaufen. Aber er gibt zu, daß Proudhon an die Erfordernisse der Bühne gedacht hat und ihnen weitgehend gerecht geworden ist, ohne doch an seiner Mission, zu belehren und sittlich zu erwecken, vorbeizugehen. Die historische Gestalt Galileis wird hier zu einer Gestalt des philosophischen Dramas. Das unwissende Publikum erfährt, wer Galilei war, wie sein Leben verlief, was er erfand und

entdeckte, - das gebildete Publikum wird darüber hinaus in den Konflikt hineingeführt, in dem der Mann steht, der zwischen der Alternative, sein Leben zu retten oder die von ihm bewußte Wahrheit zu bekennen, wählen muß. Lepelletier meint, daß die innere Dramatik des Stückes gerade darin besteht, daß es ein "Duell zwischen dem Dogma und dem Zweifel, zwischen dem Glauben und der Prüfung" ("duel entre le Dogme et le Doute, entre la Foi et l'Examen") ist und rühmt Proudhon, die billige Dramatik der Folterkammer nicht ausgenutzt zu haben. Im Blick auf dieses Drama fragt sich Lepelletier sogar, ob Proudhon nicht fähig gewesen wäre, die dramatische Kunst Frankreichs aus ihrer Erschöpfung herauszuführen. Wenn er das Glück gehabt hätte, ein gut gebautes Stück nicht liegen lassen zu müssen, sondern einem Direktor, der es aufführen wollte, begegnet wäre, so hätte, "wenn wir auch damit [gemeint ist der 'Galilei'] ein gutes und starkes Buch gewonnen haben, Frankreich vielleicht durch Proudhon einen zweiten Faust erhalten" ("nous y aurions quand même gagné un beau et fort livre, la France aurait eu son second Faust") (8).

Man kann daran zweifeln, ob die Verwirklichung dieses großen Wurfes Proudhon wirklich mehr zum Künstler gemacht hätte, als er von Natur aus war. Proudhon gehört als Schriftsteller mit seinem Stil in den Rang der großen Franzosen, - aber sein Künstlertum wie seine Theorien der Kunst sind zweifellos dem tiefen Ernst seiner Ethik unterworfen. Ihm bedeutet die Kunst losgelöst von ihren Zielen nichts. Mögen die Künstler der Zeit und der folgenden Generation darüber lachen oder in Zorn geraten, Proudhon bekennt sich zu der Überzeugung, daß die Schönheit eines Werkes von seiner Idee und seiner Nützlichkeit abhängt. Die Kunst muß ein Ziel haben. Dieses Ziel ist: dem menschlichen Leben in seinen individuellen oder kollektiven typischen Gestaltungen Ausdruck zu geben, die Menschheit physisch, geistig und moralisch zu erheben, sie zu rechtfertigen: endlich, und über alles andere: sie zu rühnen (PA, 370). Die Kunst, die diese Bestimmung hat, ist "eine wesenhafte Manifestation des Seins". Sie umhüllt die Menschheit gleichsam mit einem Mantel des Ruhms (PA, 334). Die Kunst, die Ausdruck gibt, die rechtfertigt, erhebt und rühmt, ist damit nicht nur ein Produkt des Bewußtseins und Gewissens, sie ist auch in der Folge deren Erwecker, soweit sie ihre wahre Aufgabe erfüllt (PA, 334). So bemächtigte sich der altjüdische Gesetzgeber der Herzen des Volkes auch durch die Schönheit. Er wußte um die hier waltenden gesetzmäßigen Zusammenhänge. Er erweckte durch die Religion und die Vernunft das Gefühl des Schönen, so daß das Volk und seine geistigen bzw. weltlichen Führer unmittelbare Kunstwerke schufen, wenn sie der Gerechtigkeit Gottes Ausdruck gaben und sie verwirklichten. Im Wirken der Science und Conscience entstand unmittelbar Kunst. Der Gesetzgeber "erhöht[e] die Kraft des ästhetischen Ge-

fühls und r[eief] Gestaltungen der Kunst hervor" ("Il augment a l'énergie du sentiment esthétique et provoqu[a] les manifestations de l'art". - PA, 330) Und zugleich erhöhte sich wieder durch die Schönheit die Wirksamkeit des göttlichen Gesetzes.

Jeder großen Kunst ist immer von großen Revolutionen der Weg vorbereitet worden, - und hierin bestätigt sich nur noch einmal historisch die Abhängigkeit derselben von der Idee. Die Kunst selbst hingegen war nie imstande, solche Umwälzungen (allein durch sich) heraufzuführen (PA, 357). Sie erblühte jedesmal aufs neue in den Epochen religiöser Erneuerung oder Gründung, sittlicher Reform, politischer oder philosophischer Revolution (PA, 363). Doch konnte die Kunst, infolge der ihr eigenen Intensivierung der Lebenswirklichkeit (und der in dieser schwangeren Tendenzen), die neuen Schöpfungen aus der absoluten Idee der Gerechtigkeit vorfühlen, erahnen und ihnen so in einem gewissen Sinne vorausgehen, wenn sie nur selbst durch die Idee getragen und bestimmt war (PA, 367). Einen weiteren Beweis für seine These sieht Proudhon übrigens auch darin, daß der reinste Stil derjenige ist, der sich nicht selbst spiegelt. "Der Stil, der sich gewissermaßen selbst verbirgt, um nur die Idee sichtbar werden zu lassen, ist der ideale Stil" ("Le style, qui se dissimule en quelque sorte lui-même pour ne laisser voir que son idée, est le plus idéal des styles"). Er ist der Stil der "Nackten Wahrheit", der "reinen Idee" ("vérité nue", "idée pure". - PA, 347). Natürlich fordert gerade ein solcher Stil unbedingt eine Idee, die ihn trägt (PA, 348). Ein Wort von Matthias Claudius zeigt eine der Proudhonschen Ansicht sehr ähnliche Auffassung vom ursprünglichen Dienst der Kunst an der Idee, sei es im staatlichen oder religiösen Raum. Die Textstelle wird von Fr. J. Jacobi zitiert und lautet: "Der Mann, der zuerst bei'm Gottesdienst Musik hören ließ, hatte wohl nicht die Absicht, sich dem Publikum als Komponisten zu empfehlen; so wenig der Prophet Nathan durch seine Fiction von dem Einen Ideal des armen Mannes den Namen eines guten Fabeldichters verdienen wollte (...). Die ersten Dichter jeder Nation sollen ihre Priester gewesen seyn (...). Die Musik mag indessen am Altar entspringen, oder in die Tempel eingeführt worden seyn; so muß man hier die Zeit annehmen, darin sie ohne alle Gerechtigkeit war, und in Knechtsgestalt Wunder tat" (Fr. J. Jacobi, S. W., Bd. III., S. 266). Das Gegenteil einer Kunst, die "in Knechtsgestalt Wunder tut" und die mit einem Stil arbeitet, der "sich selbst verbirgt, um zu dienen", sieht Proudhon in der Romantik und in dem von ihr entwickelten Stil, der sich darin gefällt, mit dem Wortemacht zu beginnen und erst dem als gelungen angesehenen Satz die Überlegung folgen zu lassen, welchen Sinn man in ihn hineinlegen will, bzw. hineingelegt hat (PA, 359). "Von allen, die unsere intellektuelle und sittliche Auflösung betrieben haben, war die Romantik unwidersprochen die energischste" ("De tous

les agents de notre dissolution intellectuelle et morale, le plus énérgique a été sans contradict le romantisme". - PA, 360). Proudhon geht sogar weiter und erklärt: Was wir sind, hat die Romantik aus uns gemacht. Das ist natürlich ein zu allgemeines Urteil. Proudhon denkt dabei vor allem an Schriftsteller wie Hugo und Dumas, was man aus einem sehr polemisch gehaltenen Wort in seinen "Idées révolutionnaires" ersehen kann: "Wann hat Victor Hugo jemals die Verteidigung des Rechts der Arbeit übernommen? Wann hat sich Alexander Dumas jemals durch seine republikanischen Ideen und Sitten ausgezeichnet? - Was hat der eine oder der andere für die Revolution getan, außer der Verunglimpfung der Revolutionäre? Und was wollen sie uns heute, diese Reimereier, diese Einfädler von Dialogen? .. Fuchsschwänzer des Volkes, Fuchsschwänzer des Bürgertums, Fuchsschwänzer der Könige, Schmeichler gegenüber allen Gewalten, immer bereit, den Gastgeber zu begrüßen, wo man sie speist; was sie von euch verlangen [...] ist Gold, Luxus, die Wollust der Ehrungen und eure Frauen" ("Quand est-ce que M. Victor Hugo a pris la défense des droits du travail? Quand est-ce que M. Alexander Dumas s'est fait connaître par ses idées, par ses moeurs républicaines? qu'ont-ils fait, l'un et l'autre, pour la révolution, sinon calomnier les révolutionnaires? Et qu'est-ce qu'ils nous veulent aujourd'hui, ces aligneurs de rimes, ces enfileurs de dialogues? [...] Flageorneurs du peuple, flageorneurs de la bourgeoisie, flageorneurs des rois, flatteurs de tous les pouvoirs, toujours prêts à saluer l'amphitryon où l'on dîne; ce qu'ils vous demandent, [...] c'est de l'or, du luxe, les voluptes des honneurs et vos femmes"). Diese stark negativen Beurteilungen kann man weder auf die gesamte Romantik noch auf die Klassik mit Recht anwenden. Nicht auf alle Künstler der beiden Schulen kann Proudhon seine Vorwürfe richten; es gab sowohl unter den Romantikern als auch unter den Klassikern Künstler, die aus tieferen Dimensionen schufen und lebten, die ihr Talent nicht für billige Gunst und eitlen Ruhm verkauften. Zumindest gilt dies für die deutsche Romantik. Wir möchten hier einige Zeugnisse aus Eichendorffs Roman 'Ahnung und Gegenwart' für diese These anführen, Worte aus einem Roman, der schon zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts erschien, inmitten einer Zeit, in der die philosophische Richtung des Idealismus herrschte und, wie wir von Eichendorff erfahren, die ästhetisierenden l'art pour l'art-Zirkel in Wien Mode wurden. Gegen einen solchen Zirkel gerichtet, legt Eichendorff seinem Helden Friedrich folgende Worte in den Mund: "Die größte Sünde unserer jetzigen Poesie ist meines Wissens die gänzliche Abstraktion, das abgestandene Leben, die leere, willkürliche, sich selbst zerstörende Schwelgerei in Bildern. Die Poesie liegt vielmehr in einer fortwährend begeisterten Anschauung und Betrachtung der Welt und der menschlichen Dinge, sie liegt ebenso in der Gesinnung als in den lieblichen Talenten, die

erst durch die Art ihres Gebrauchs groß werden. Wenn in einem sinnreichen, einfach strengen, männlichen Gemute auf solche Weise die Poesie wahrhaft lebendig wird, dann verschwindet aller Zwiespalt: Moral, Schönheit, Tugend und Poesie, alles wird eins in den adligen Gedanken, [...] " (9) Ebenda, Seite 232 heißt es: "Ich möchte nicht dichten, wenn es nur Spaß wäre, denn wo dürfen wir jetzt noch redlich und wahrhaft sein, wenn es nicht im Gedichte ist? Ist aber das Beten und all unsere schönen Gedanken nur um des Reimes willen auf dem Papier, so hol der Teufel auf ewig den Reim samt den Gedanken!" - An einer weiteren Stelle: "da fühlte sie zum ersten Male die entsetzliche Lücke in ihrem Leben, und daß alle Talente Tugenden werden müssen oder gar nichts sind." (Ebenda, S.222) Was die Romantik betrifft, so kann man Proudhons Haltung besser verstehen, wenn man sein gesamtes philosophisches Wirken als die Reaktion eines gesunden, sittlichen Menschen gegen eine anerkannt kranke Gesellschaft begreift. In dieser Reaktion übersah der Philosoph die wenigstens vereinzelt in jeder Epoche auftretenden positiven Kräfte und bezog sich einseitig auf die zweifellos zahlreichen Mängel seiner Zeit. Frühere Zeiten waren sich, wie Proudhon bemerkt und anerkennt, der höheren Bestimmung der Kunst in seinem Sinne bewußt. Sie hatten daher ein Verhältnis tiefer pietas zu ihrem künstlerischen Schaffen. "Wenn man ehemals [...] die Schule betrat, rief man den heiligen Geist an. In den heutigen Kursen der Sorbonne und des Collège de France sagt man nichts mehr. Nicht das geringste Zeichen erinnert an den Ernst und die Würde des Geschehens; man kommt herein wie in eine Kneipe und man hört so zu, wie man im Wirtshaus trinkt" ("Jadis [...] en entrant à l'école, on invoquait l'Esprit-Saint. Dans les cours de la Sorbonne et du Collège de France on ne dit plus rien: pas le moindre signe qui rapelle le sérieux, la dignité de la chose; on entre là comme à l'estaminet, et l'on se met à écouter comme on se met à boire au cabaret". - PA, 333/4). Man müsse also, meint Proudhon, mit ihm schließen, daß Kunst außerhalb des Wahren und der Sittlichkeit "nichts ist" (PA, 259). Die Kunst hat diese beiden zu ihrer Voraussetzung, nicht nur, weil sie ohne sie nicht sein könnte, sondern darüber hinaus, weil das, was sie aussagen will, etwas Wahres und Gutes sein muß, wenn es nicht etwas werden soll, was sich selbst und damit auch sich als Schönes aufhebt. Die Kunst bleibt Hilfskraft, sie bringt zur Anschaulichkeit, was - rein gedacht - keiner Verschönerung mehr fähig, sondern in sich vollendet ist.

Der tiefste Grund dieses Verhältnisses der Schönheit zur Wahrheit und Sittlichkeit liegt im einheitlichen Schöpfergrund, dem sie entspringen. Wir erzeugen die Gerechtigkeit aus uns selbst. Man kann das auch umkehren und so ausdrücken, daß man sagt: Die Gerechtigkeit ist das Gesetz unserer schöpferischen

9) Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Hanser-Verlag, München, S. 168/9

Aktivität und gewinnt durch diese hindurch Realität. Diese Schöpfung unserer selbst beginnt in der conscience und durchdringt dann den Körper (PA, 367). Der Anfang im Bewußtsein ist Erkenntnis und Sittlichkeit, die schließliche Durchdringung des Körpers ist Schönheit.

Die Wahrheit ist in sich ein Ideal, das uns erhebt und unseren Geist daran hindert, in Unsittlichkeit abzusinken. Das Gute ist in sich ein Ideal, das uns von den Stürmen der Begehrlichkeit befreit (PA, 206). (Man beachte, daß der Begriff Ideal hier in der dritten, S. 29 von uns aufgeführten Bedeutung als "vollendete Vernünftigkeit" genommen ist). Die Kunst kann diese Ideen nur deshalb im Konkreten idealisieren, weil sie ihre Kraft aus ihnen und ihrer Idealität zieht. Das oberste Prinzip aller Kunst muß daher sein, den Idealismus der Idee wieder als grundlegend an die Stelle eines verderblichen Idealismus der Form zu setzen (PA, 249). Der Künstler wird also gerade dann das größte Kunstwerk schaffen, wenn er seine Intention nicht auf die Schönheit und die Form unmittelbar richtet, sondern auf das Wahre und Sittliche. "Courbet [...] ist einer der mächtigsten Idealisierer, die wir haben". Aber "Courbet [...] verlangt, daß man das Ideal bekämpft" [cf. das rein und ausschließlich ästhetische Ideal] (Courbet "est un des plus puissants idéalisateurs que nous ayons". "Courbet [...] demande qu'on combatte l'idéal". - PA, 285 u. 285A).

Die Kunst muß also denken, wissen, schlußfolgern (PA, 219). Der wohl größte Maler, den die Menschheit bisher gehabt hat, Rembrandt, hat von sich gesagt: "Wenn ich aufhöre zu denken, höre ich auch auf zu malen" (PA, 249). Übrigens hängt die Leistung des Künstlers, genau so wie die des Gelehrten, des Philosophen und des Produzenten von einem intensiven Studium ab. Nur die Romantik konnte sich in der Illusion wiegen, der Künstler habe einfach Genie und könne auch aus diesem heraus ohne weiteres produzieren. Der Künstler bedarf ebenso einer "tiefdringenden Beobachtung", "eines langen Studiums" und "geduldiger Untersuchung" wie die anderen auch. (PA, 365/6) Gerade dann, wenn der Künstler in der intentio recta auf Wahrheit und Sittlichkeit gerichtet ist, weckt er das höchste Ideal, das er als Künstler ja so wie so schon immer erstrebt. Man muß "die blutende und unerbittliche Wahrheit geben. Indem diese das Ideal in uns zur Erschütterung [Umwälzung] bringt, ruft [der Künstler] uns zu unserer Würde zurück" (... "la vérité sanglant, impitoyable; en révoltant en vous l'idéal [l'artiste] vous rapelle à votre dignité. - PA, 211). Beispiele einer solchen revoltierenden und unerbittlichen Wahrheit bietet die Malerei Courbets genug für Proudhon. 'Das Begräbnis von Ornans' z.B. könnte man zunächst fast für ein Sakrileg halten, zumal es sich um ein Begräbnis in der Franche-Comté handelt, die durch ihre relativ starke religiöse Bindung bekannt ist. Macht er das Begräbnis und damit etwas, was zu allen Zeiten respektiert und mit Ernst angesehen worden ist, nicht lächerlich?, fragt Proud-

hon. Sind die Teilnehmer am Begräbnis auf seinem Bilde nicht grotesk? Die Totengräber tragen einen tierischen Zug in den Gesichtern, die Chorknaben zeigen nicht eine Spur von Andacht, sondern scheinen scherzen zu wollen, den Kirchendienern sieht man an, daß sie nur dabei sind, weil sie dafür bezahlt werden, die abgestumpften Priester haspeln eilig und zerstreut das vorgeschriebene De profundis ab. Von einigen wahrhaft erschütterten und trauernden Frauen abgesehen, sind alle anderen gleichgültig. Aber Courbet hat das alles nicht dargestellt, meint Proudhon, um die Religion und den Tod leichtfertig zu verspotten. Im Gegenteil, er wollte den Zynismus seiner Zeit diesen gegenüber ungeschminkt sichtbar machen. Unsere Zeit glaubt nicht mehr an das Jenseits; für sie ist der Tod eines Menschen wie der des Tieres, und trotz aller Übertönung mit Glockengeläut, Zeremonien und Kerzen behandelt sie den Menschen wie das tote Tier. Nach dem Tiefsten ihrer Gesinnung täte es ein Abfallkarren genausogut. Diese Unfähigkeit, den Tod in seinem hohen Ernst und seiner Tragik zu begreifen, hat Courbet sichtbar gemacht. "Gerade diese scheußliche Wunde der modernen Unsittlichkeit hat Courbet in ihrer Blöße zu zeigen gewagt" ("C'est cette plaie hideuse de l'immoralité moderne que Courbet a osé montrer à nu". - PA, 210). Das Sakrileg liegt nicht in der Tat des Künstlers, sondern in der Wirklichkeit selbst. Als ebenso tiefer Moralist wie Künstler revoltiert Courbet mit seinem Bild unser eingeschlafenes Gewissen.

Ist die Kunst unserer Zeit wegen ihres unbedingten Strebens, die Wahrheit zu sagen, als Realismus zu bezeichnen? - Man sollte es meinen. Aber Proudhon lehnt diese Einordnung ab (vergl. auch PA, 152a). "Es gibt keine rein realistische Kunst und kann keine geben, folglich aber auch kein realistisches Genre und keine realistische Schule" ("Il n'y a pas, il ne peut pas y avoir d'art purement réaliste, par conséquent pas de genre ou d'école réaliste". - PA, 291). Das Reale ist nur die Basis, von der die Kunst ausgeht. Es liegt als solches noch unterhalb der Schwelle der Kunst. Die Kunst ist vielmehr immer idealistisch, und auch die Kunst der Gegenwart wird nur irrtümlicherweise realistisch genannt, sie ist aber idealistisch. Wieso?

Zunächst ist festzustellen, daß das Reale nicht dasselbe ist, wie das Wahre. Real ist die Materie der Erkenntnis, wahr hingegen sind die Gesetze, die sie bestimmen. Nur diese Gesetze aber sind erkennbar, nicht die Materie an sich, das sog. Wesen der Wirklichkeit. Darum können auch allein Gesetze, kann allein das Wahre Gegenstand und Ziel der Kunst sein. Der bloße Stoff hat, getrennt von dem ihn bestimmenden Gesetz, keinerlei Sinn. Die Kunstschulen der Vergangenheit haben durch die Tür, die zum ästhetischen, rein formalen Ideal führt, die Wahrheit verlassen. Der Realismus verläßt sie durch die Tür, die zur Materie, zum Stoff führt (PA, 228). Die Kunst ist also nicht realistisch,

sondern "wesentlich idealistisch" ("essentiellement idéaliste". - PA, 291). Nur wenn man diesen Unterschied zwischen Wahrheit und Wirklichkeit macht, kann man auch erklären, warum bloße Kopien des Wirklichen kein Kunstwerk sind. Die erste Vorbedingung ist, daß durch das sog. Wirkliche hindurch sein Gesetz erfaßt wird, der Geist durch den Stoff hindurch (PA, 229). "Wirklichkeiten zu reproduzieren [...] ist nichts" ("Reproduire des réalités [...] n'est rien". - PA, 236). Wintz hat recht, führt Proudhon an, wenn er sagt, man male nicht, was man sehe, sondern man male ausgehend von dem, was man sieht, was man nicht sieht (PA, 324). So kann eine Photographie immer nur einen zufälligen Augenblickeindruck wiedergeben. Der Künstler aber gibt in seinem Porträt "Jahre einer Existenz" ("des années d'une même existence." - PA, 147). Der Stoff gewinnt erst Bedeutung durch den Geist, der ihn formt und beseelt, und dieser ist es, den der Künstler heraushebt. Ein Beispiel: In Courbets Bild: die Badende ist die Wirklichkeit nicht einfach der Körper einer badenden Frau, sondern dieser Körper als Ausdruck ihrer Seele. Es ist der Körper einer *bourgeoise*, und Courbet hat an diesem Körper und durch ihn hindurch die Wesenszüge der bürgerlichen Seele sichtbar gemacht (PA, 286/7). Dieser vom Geist geformte Körper, der Resultat und Ausdruck der ihn bestimmenden Gesetzmäßigkeit ist, ist in Gegensatz gestellt zum Ideal. Von Natur ist die Badende eine ideal-schöne Frau. Aber diese Schönheit steht in einem Spannungs- und Kontrast-Verhältnis zu ihrer Bürgerlichkeit, der *bourgeois*en Lebensweise, die sie auf Grund ihrer Lebenseinstellung führt. Man spürt aus dem Bild, meint Proudhon, daß das eine und das andere nicht miteinander werden bestehen können. Das Faktische im Kunstwerk ist also immer nur der Stoff als Ausdruck der ihn beherrschenden Gesetzmäßigkeit, und dieses beseelte Faktische, das der Künstler komponiert, indem er die ausdrucksbestimmten Züge hervorhebt und gewisse Beziehungen unterstreicht, ist im Kunstwerk in Zusammenhang gebracht mit dem Ideal des Schönen. Am Gegenbild des Ideals wird die faktische Realität, wird auch die sittliche Realität sichtbar. "Die physische Wirklichkeit [...] ist nur etwas durch den Geist", und auch mit dem Geist zusammen und als Ausdruck desselben ist sie nur etwas "durch das Ideal, das in ihr atmet" ("La réalité physique [...] ne vaut que par l'esprit et par l'idéal qui respire en elle". - PA, 229). "Man muß im Bewußtsein ein Ideal berühren und aufleuchten lassen, das umso energischer sein soll, als es sich dem Blick entzieht" ("Il faut toucher, faire luire sur la conscience un idéal d'autant plus énérgique qu'il se dérobe aux regards". - PA, 236). Die Badende ist von einer Häßlichkeit bedroht, der sie nicht entgehen wird, weil sie ein Leben führt, das die gute und gesunde Harmonie zerstören muß. Das Große an Courbet ist, daß er nicht erfindet. Er sieht die Seele durch den Körper hindurch, dessen Formen für ihn eine Sprache sind. Jeder Zug des Körpers ist

ihm ein Zeichen. Was der dargestellte Mensch in Wahrheit ist, das zeigt er in den Zügen seines Gesichts und in seinem ganzen leiblichen Sein. In der Gestaltung im Kunstwerk offenbart der Künstler einem Menschen sich selbst. Der Körper ist Ausdruck, die Malerei, die diesen Ausdruck stellt und im Zusammenhang mit dem Ideal faßt, und dadurch erst letztlich und vollständig sichtbar macht, ist eine Sprache. "Diese Darstellung ist [...] keine bloße Photographie mehr [...] sie ist eine Komposition in der Realität beobachteter, gesammelter und miteinander in Verbindung gebrachter Einzelzüge" ("Cette représentation n'est plus un simple portrait, une photographie [...], elle se compose de traits recueillis et combinés ensemble d'après l'observation des réalités - PA, 286). Die sichtbar gemachte geistige Ordnung (resp. Unordnung) einer bloßen Materie ist also mehr als eine bloße realistische Kopie; sie ist enthüllt durch eine idealistische Gegenstandskonstruktion; sie ist durch die Einbildungskraft aus der Wirklichkeit destilliert (PA, 372).

Da man auch die Renaissance-Kunst als idealistisch bezeichnet, womit man aber etwas ganz anderes meint, nämlich, daß sie die Form absolutiert hat, will Proudhon (PA, 230) nicht, daß die Kunst seiner Zeit sich idealistisch nenne, sondern er gibt ihr den Namen Kritische Kunst, Vernunftkunst. "Kritisch kommt vom griechischen *krinô*, ich urteile. Kritische Kunst, das ist, als wenn man sagt: rechtsprechende Kunst, Kunst, die damit beginnt, sich selbst gerecht zu machen, indem sie sich zum Diener, nicht des Absoluten, sondern der reinen Vernunft und des Rechts erklärt" ("Critique, de grec *krinô*, je juge. Art critique, comme qui dirait art justicier, art qui commence par se faire justice à lui-même, en se déclarant serviteur, non de l'absolu, mais de la raison pure et du droit". - PA, 232/3). Es ist also eine Kunst, die unbewußt oder bewußt der Idee den absoluten Vorrang gibt. Das heißt, sie geht immer von dem Ziel aus, das Wahre und das sittlich Richtige darzustellen, d.h. den Stoff mit dem Gesetz, das ihn durchformt, und den sittlichen Wert oder Unwert der Wirklichkeit, um sie dann mit dem Ideal in Beziehung zu bringen, sei es, daß sie den Gegensatz aufzeigt, sei es, daß sie die Einheit sichtbar macht. Die kritische Kunst vereint also das ästhetische Gefühl mit der theoretischen Vernunft und mit dem Gewissen. So ist an der Badenden Courbets am Gegensatz mit dem Ideal gezeigt, wie diese Frau lebt, daß sie aber lebt, wie der Mensch nicht leben soll. So ist aber auch in anderen Kunstwerken gezeigt, z.B. in Courbets Steinklopfern, daß Menschen leben, wie sie leben sollen, und daß sie deshalb schön sind. "Die Steinklopfer sind ein Gleichnis des Evangeliums wert; sie sind unmittelbar wirkliche Sittlichkeit" ("Les Casseurs de pierres valent une parabole de l'Évangile; c'est de la morale en action". - PA, 242). Es sei unterstrichen, daß diese sittliche Schönheit nicht dadurch vom Künstler sichtbar gemacht wird, daß er sich ihre Darstellung zum bewußten

Ziel setzt. Sie wird vielmehr dadurch im Kunstwerk gestalthaft, daß der Künstler entschlossen von der Wahrheit und dem richtigen sittlichen Urteil aus an die Wirklichkeit herangeht und in seiner Idealisierung eine Deckung von Ideal und Idee zur Sichtbarkeit bringt, oder - wie im Falle der Badenden - einen Gegensatz zwischen beiden. Die kritische Kunst fügt zu dem von der Wissenschaft Erkannten und von der Moral als gewollt hingestellten etwas Eigenes hinzu, sie sanktioniert die Wahrheit und die sittliche Güte durch Schönheit und Erhabenheit (PA, 223), sie verurteilt durch Häßlichkeit und Erbärmlichkeit. "So vermählt Courbet jene beiden Elemente, das Ideale und das Reale", das Schöne und die Idee ("Voilà comment Courbet marie ensemble ces deux éléments, l'idéal et le réel". - PA, 287). Wiederum läßt sich gerade hieraus verstehen, daß die idolatrische Kunst ihre wesentliche Aufgabe verfehlt. Da sie nur nach der reinen ästhetischen Form sucht, hat sie gar nicht das Substrat, an dem allein solche Schönheit sichtbar werden kann: das Wahre und das richtig Gewertete. So ist sie nichts anderes, als die Übertragung einer einmal auf echtem Wege organisch hervorgetretenen Schönheit auf eine zu ihr irrelevante Materie, eine Übertragung, von der Voltaires Pucelle ein klassisches Beispiel ist. Eine solche Zusammenfügung organisch fremder Momente, eines Gleichgültigen oder gar Falschen (Unwahren, sittlich falsch Geurteilten) mit einer idealen Form, die organisch zu einer anderen Wirklichkeit gehörte, rächt sich immer nach einer gewissen Zeit durch Verfall der Kunst, denn diese wird, wenn sie keine "hohe sittliche Sendung" mehr erfüllt, notwendig "irrational, chimärisch und unsittlich (PA, 370).

Die kritische Kunst tritt als Ausdruck unserer neuen Zeit an die Seite der antidogmatischen und kritischen Philosophie, wie sie durch Descartes und Kant begründet worden ist, und an die Seite einer Literatur, die wesentlich kritischer geworden ist, und entwickelt sich parallel mit ihnen, parallel auch zur neuen Industrie, die wesentlich Gestaltung kollektiver Produktionskräfte ist, und zur neuen Politik (PA, 232).

Die Idealisierung hat also erst in dieser Kunst ihren tiefsten Zweck erreicht. Sie dient nicht mehr der Maskierung und der 'Verschönerung' eines Unwahren und Unsittlichen, etwa gar des Verbrechens oder der Ausschweifung. Sie ist auch keine Korrektur oder willkürliche Neuschöpfung des wirklichen Gegenstandes jenseits der Wirklichkeit. Sondern sie erarbeitet im Anschaulichen durch die Beziehung zum Ideal die Wahrheit und den moralischen Charakter der dargestellten konkreten Wirklichkeit schärfer heraus, als Wissenschaft und Ethik es allein vermöchten. Sie bewahrt also eigentlich erst recht die Wahrheit, das Leben und den Geist der dargestellten Wirklichkeit (PA, 229/30).

Mit diesen Bestimmungen geht Proudhon weit über eine nur soziale Sicht der Kunst hinaus. Lossier, sonst einer der Bewunderer Proudhons, hält dennoch

Proudhons Kunstbegriff für zu eng. Er meint, die kritische Kunst kralle sich zu sehr an die Erde fest, die Mission der Kunst sei aber größer, als nur die soziale Welt zu repräsentieren und die natürliche Welt fortzusetzen. Zwar habe Proudhon recht, daß die Kunst ein "finalité sociale" hat, aber man könne daraus nicht eine 'Vorausschau' entwickeln über die Art der Kunst, die in einer neuen Gesellschaft sein wird. "Die kritische Kunst scheint aus einer zu verengten Sicht der unendlichen Welt des ästhetischen Bewußtseins zu fließen" ("L'art critique paraît découler d'une vision trop restreinte du monde immense de la conscience esthétique") (10). Uns dagegen scheint gerade, als wäre noch nie von einem Philosophen die Würde der Kunst, die geistige Kraft der ästhetischen Fähigkeit und die Spannweite der aufgegebenen Idealisation so klar erfaßt und erarbeitet worden wie von Proudhon. Man darf nicht übersehen, daß es Proudhon nur in zweiter Linie um die Vorausschau einer neugeordneten sozialen Welt und die dieser Welt entsprechende Kunstbegriffe einer 'neuen Schule' ging, zuerst aber vor den für seine und die nahe Zukunft gedachten ästhetischen Entwürfen die Grundlagen einer jeden Kunst aufgestellt sind. Diese Grundlagen haben nichts Verengtes an sich. Man darf auch Proudhon nicht als eine Art Seher betrachten, der mittels eines Horoskops voraussagen will, welchen Charakter die künstlerische Initiative der kommenden Gesellschaft annehmen wird. Bei diesem wohl ernsthaftesten Ethiker des vorigen Jahrhunderts, zumindest im französischen Kulturraum, steht neben allen Aussagen sowohl sozialkritischer als auch ästhetischer Prägung das Wort: so sollte es sein! Auf diesen Zustand hin, der ist, wie er sein soll, bewegt sich aber die Menschheit, wie Proudhon aus der Geschichte zu sehen glaubt, seit Anfang an. Die Kunst konnte in früheren Epochen nur zuweilen ahnend gewisse Züge der 'kritischen Kunst' vorwegnehmen, aber da sie an diesen allmählichen Menschheitsweg gebunden blieb, vermochte sie noch nicht jene volle Gestalt künstlerischer Aktivität zu gewinnen, die ihr jetzt in einem fortgeschritteneren Stadium der Geschichte nicht allein möglich, sondern auch zur Pflicht geworden ist. Die Kunst war mehr oder minder stets Ausdruck ihrer Zeit. Will sie der Ausdruck der gegenwärtigen Epoche bleiben oder werden (und darin besteht eben ihre Lebensfähigkeit für die Zukunft), so ist es für sie nun an der Zeit, sich der endgültig durchgebrochenen Mission zur Verfügung zu stellen, der Mission, im Dienst der Wahrheit und Gerechtigkeit zu stehen und aus mehr oder weniger selbstzerstörerischen Verengungen in die ganze weite Domäne der für sie mit neuen und wichtigen Aufgaben erfüllten Zeit einzutreten. An der oben gezeigten Funktion des Schönen in der neuen kritischen Kunst, die Wahrheit und den Geist der Wirklichkeit, die sie darstellt, zu bewahren, zeigt sich, daß und wie sich das Wahre, Gute und Schöne im Fortschritt der

10) Lossier, Le Role social de l'art selon Proudhon, S. 158

menschlichen Entwicklung der integralen Gerechtigkeit annähern. Man kann aus dieser Annäherung den Schluß ziehen, daß sie sich am Ende vereinigen werden (PA, 300). "Der Mensch wird nur in der Fülle der Schönheit sein, wenn er in der Fülle seiner Intelligenz, seiner Freiheit und seiner Gerechtigkeit existieren wird: bis dahin werden unsere Werke, wenn sie nicht Kritiken sind, der Phantasie, der trügerischen Nachahmung, der Lüge und der POSE verfallen" ("L'homme ne sera dans la plénitude de sa beauté que quand il existera dans la plénitude de son intelligence, de sa liberté et de sa justice: jusque-là nos oeuvres, si elles ne sont pas des critiques, tombent dans la fantaisie, la contrefaçon, le mensonge et la POSE". - PA, 306). Man kann das überall dort erkennen, wo die Kunst sich um ihre dienende Aufgabe zu drücken versucht, d. h., wo sie die Wahrheit und das richtige sittliche Urteil vertuschen will. Die zeitgenössischen Berühmtheiten z. B. fordern, daß sie so dargestellt werden, als wären sie Idealmenschen und hätten keine Fehler. Die Folge davon ist nur, daß sie auf den Photographien und Kunstwerken posieren. Die Frauen haben ihrerseits in allen möglichen Lebenssituationen bereits eine konstante identische Art, ästhetisch zu lügen. Sie posieren als 'jolie femme'. "Elegant und reich hat sie das Reich der Mode geschaffen, aber sie hat niemals ein harmonisches Gesamt zu schaffen vermocht, und alle ihre Nähtischphantasien stehen tief unter den ältesten und selbst barbarischsten Trachten" ("Elégante et cosue, elle a fondé l'empire de la mode, mais elle n'a jamais su créer un ensemble harmonique, et toutes ses fantaisies de chiffonnière sont au-dessous des costumes les plus anciens et les plus barbares". - PA, 307 A u. 315). Die 'jolie femme' schmückt sich kunterbunt mit den Schönheitsformen aller Zeiten, die sie unorganisch zusammenfügt. Ihr voller Glanz rührt nur von künstlichem Licht her. Aber "sie verträgt keine Kritik" ("Elle ne supporte pas la critique". PA, 307 A) Sie ist das Symbol derer, die noch nicht zur kritischen Kunst gefunden haben, sondern ästhetisch lügen.

Die kritische Kunst ist noch keine gesellschaftliche Wirklichkeit, wenn es auch schon einige Werke gibt, die ihr Heraufkommen ankündigen. Um zeitbestimmende Wirklichkeit zu sein, dürfte sie nicht nur in einigen bedeutenden Spitzenwerken existieren, sondern müßte in allen Kunstwerken der Zeit da sein. Die großen Kunstwerke müßten nur die Kulminationspunkte dieser breiten Masse gediegener Kunstwerke sein. Alles das ist aber heute noch nicht gegeben. Wir leben in einer Zeit, sagt Proudhon, die, als Ganzes genommen, ohne künstlerische Schöpfungskraft ist. Die Überzeugungen sind tot, und deshalb ist auch die Kunst tot (PA, 360). "Unsere Künste sind Trödelkram" ("Nos arts sont du bric-à-brac". - PA, 340). Der Obelisk auf der Place de la Concorde, das Phanthéon, die Kirche Ste. Madelaine, die Napoleon-Säule auf der Place Vendôme, sie alle sind Gestaltungen einer gänzlich unorganisch und ideenlos

gewordenen Kunst. Man fragt nur noch nach dem chic, nach der 'patte' des Künstlers, nach seinen 'moyens'. Es gibt heute eine Malerei, die nichts anderes sein will als eine Komposition von Farben und Linien. Die Kunst soll nur mehr 'amusement', 'passe-temps' und 'luxue' sein (PA, 373). Damit hat sie in Wahrheit aufgehört, echte Lebensformen, integrierender Bestandteil menschlicher Existenz zu sein (ebenda). Der Ernst in Proudhons Stellungnahme gegenüber der Kunst geht bis zum Äußersten. Briefe an die Liedersänger Joseph Demoulin und Eugène Baillet zeigen deutlich, daß Proudhon auch das Spottlied oder die Chanson in sozialer Funktion sehen wollte. Er fordert sogar auf, darin den Fortschritt, die Gerechtigkeit und die Freiheit zu besingen, sich dabei aber nicht den großen Spötter des 18. Jahrhunderts, Voltaire, zum Vorbild zu nehmen, weil die Zeiten der Flatterhaftigkeit vorbei seien. Jetzt seien Ermahnungen zur Tugend gefordert. Im Brief an Baillet vom 17.5.1857 heißt es wörtlich: "Der Denker und der Poet sind solidarisch wie der Held und der Sänger. Wir arbeiten an einem gemeinsamen Werk und wehe Ihnen, wenn Sie das vergessen. Die Poesie wird der Idee niemals fehlen, die durch sich selbst besteht und Jahrhunderte lang auf die Gestaltung des Künstlers warten kann, während die Idee der Poesie fehlen kann, die dann dünn wird und verkümmert" ("Le penseur et le poète sont solidaire comme le héros et le rhapsode. Nous travaillons à une oeuvre commune, et malheur à vous si vous oubliez. La poésie ne manquera jamais à l'idée qui subsiste par lui-même, et peut attendre des siècles la mise en oeuvre de l'artiste, tandis que l'idée peut manquer à la poésie, qui alors maigrit et dégénère"). Übrigens konnte Proudhon sich mitunter auch am Scherz auf der Bühne erfreuen. Alfred Darimon, ein Mitarbeiter Proudhons bei der Herausgabe der Zeitschriften 'Le Peuple' und 'La Voix du Peuple', gibt Zeugnis von dem gelegentlichen Witz des Philosophen. Er hatte ihn in ein Stück von Clairville, 'La Propriété c'est le vol', begleitet, wo Proudhon selbst auf die Szene gebracht war. Während des ersten Aktes, der das irdische Paradies zeigte, lachte Proudhon aus vollem Herzen, denn die Schlange zwischen den Zweigen des Baumes der Erkenntnis hatte einen Kopf, den man als gelungene Maske Proudhons, mit seinem Backenbart und seiner Brille, ansprechen konnte. Proudhon bewunderte die Ähnlichkeit, die man, sicher ohne ihn persönlich zu kennen, erreicht hatte. Aber wenn auch gewisse Äußerungen im Stück Proudhon Vergnügen bereiteten und zu herzlichem Lachen brachten, so entging ihm, wie sein nachträgliches Urteil über diese Satire beweist, doch nicht der tiefe Unterschied zwischen dem, was er in seinen Theorien behauptete und dem, was sich in diesem Stück als davon verstanden kundtat. "Das ist untauglich", sagte er, "wenn man die Karikatur einer Idee macht, dann muß man sie wenigstens wiedererkennen können. Wer wird jemals annehmen, ich hätte den absurden Gedanken vertreten, die zivilisierte

Welt an den Anfang zurückzudrehen, auf jenen primitiven Tauschhandel, den man kaum einmal bei den primitiven Völkern findet. Hätte Herr Clairville mich zu Rate gezogen, ich hätte ihm nützliche Hinweise geben können, und er hätte diesen Akt nicht geschrieben, der seiner Intelligenz wirklich Abbruch tut. Das ist nicht komisch, weil es nicht wahr ist" ("C'est inepte, quand on fait la caricature d'une idée, il faut de moins, qu'on puisse reconnaître. Qui admettra jamais que j'ai eu la pensée absurde de faire retourner le monde civilisé au troc en nature, à ce mode d'échange primitif, qu'on retrouve à peine chez les peuples sauvages? - Si M. Clairville m'avait consulté, je lui aurais donné des indications utiles, et il n'aurait pas écrit cet acte qui fait véritablement tort à son intelligence. Ce n'est pas comique, parce que ça n'est pas vrai"). Bis in die Nebenzweige der Kunst erstreckt sich also Proudhons Forderung des 'vrai faire', der Idee zu dienen.

Für das geforderte umfassende Gegenwärtigsein der 'Neuen Kunst' fehlt es natürlich auch an einer gefestigten und sicheren Kritik. Die heutigen sogenannten Kritiker sind selbst kritiklos, sie haben kein Kriterium mehr, weil sie, wie die gesamte Öffentlichkeit, nur mehr zweifeln, skeptisch sind, keine festen Prinzipien mehr besitzen, nicht mehr wissen, was recht ist, vom Geist der Börsenspekulation, des Parasitismus, der Willkür, der Verachtung aller Philosophie und Religion, der Unkeuschheit und der Prostitution besessen sind (PA, 335). "Niemand kümmert sich mehr um die Idee" ("Personne ne s'occupe plus de l'idée". - PA, 373). Unter diesen Umständen bleibt nur eines übrig: abzuwarten und der Weiterentwicklung der Kunst mit einer auf soliden Prinzipien beruhenden, von der zeitgenössischen sog. Kritik himmelweit verschiedenen Kritik zu folgen. "Wir haben keine Heiligsprechung vorzunehmen, wir haben nur Verdammungen auszusprechen" ("Nous n'avons pas de béatifications à faire, nous n'avons à prononcer que des condamnations ...". - PA, 309). In den seltenen Fällen, wo wahre Schönheit sich noch zeigt, ist sie fast nur noch im Leiden und im Schmerz zu finden (PA, 318).

Man darf übrigens die geforderte Kritik nicht von den Professoren der Kunstakademien erwarten, denn diese Akademien sind heute zu Schulen der Routine geworden, sagt Proudhon. Ihr Unterricht hat zum Zusammenbruch jeder festen Basis geführt. Keine Regel ist mehr allgemein anerkannt. Die echte Kritik wird wieder wie die echte Kunst aus dem freien Leben hervorgehen, das sich selbst die Regel geben wird, ja schon zu geben begonnen hat (PA, 287/8A). Die echte Kritik wird wieder unterscheiden, diskutieren, verurteilen und billigen, und so den Boden schaffen für eine echte Kunst (PA, 233). In dem Maße, wie sich die Menschheit vom Laster, von Knechtschaft und Elend frei macht, wird das wahre Menschenbild wieder auftauchen und sich schließlich durchsetzen. Das muß kommen, wenn man nicht allen menschlichen Fortschritt leug-

nen will. "Wir sind ohne Zweifel noch weit entfernt von dieser Zukunft: dreißig Jahrhunderte falscher Zivilisation, die auf unsere Köpfe gehäuft sind, geben uns andere Sorgen" ("Nous sommes loin de cet avenir, sans doute: Trente siècles de fausse civilisation, accumulés sur nos têtes, réclament de nous d'autres soins". - PA, 226).

Die Kritik kann Anachronismen herausstellen und damit nach und nach beseitigen helfen. Ein solcher Anachronismus ist z.B. in unserer Zeit nach Proudhon die religiöse Kunst. Die "verzweifelte Mittelmäßigkeit" religiöser Werke seiner Zeit ist ihm nur der Ausdruck und die Folge des Umstandes, daß es kein religiöses Bewußtsein mehr gibt, weder in der Masse noch bei den Künstlern. (PA, 325) So etwas aber muß der Kritiker offen aussprechen, um die Menschen und die Künstler seiner Zeit vom Irrtum zu befreien.

Hier darf man Proudhon nicht so verstehen, als wäre seiner Meinung nach nun der Zeitpunkt gekommen, in dem die Kunst, einst im Dienst und in engster Berührung mit der Religion, sich von ihr trennen und ihr Gegner werden müßte. Die Religion degeneriert zwar zur Zeit Proudhons, sie ist gleichsam unzeitgemäß geworden. Deswegen will aber Proudhon der idealistischen Richtung nicht das Recht zugestehen, die Kunst als die neue Religion zu proklamieren und sie der fortgeschrittenen Menschheit als die höhere Stufe ihrer Anbetung hinzustellen. Am 31.12.1863 schreibt Proudhon an Morard: "Es ist ein Irrtum, aus der Kunst eine höhere Wirklichkeit zu machen, die für die Zukunft berufen sei, die alte Rolle der Religion einzunehmen, die dazu bestimmt sei, gänzlich zu verschwinden. In meinen Augen ist die Religion nicht Kunst minus Moral: sie ist ein mystisches Gefühl eigener Art, sowohl unterschieden von der Moral als auch von der Kunst. Ihre Rolle war es, die eine sowohl als die andere vorzubereiten. Sie tritt nach und nach den Vorrang an die Justice ab, ohne aber gänzlich zu verschwinden" ("C'est une erreur, de faire de l'art une manifestation supérieure appelée à remplacer dans l'avenir le rôle antique de la Religion destiné à disparaître totalement. La Religion à mes yeux n'est pas l'art moins la morale: c'est un sentiment mystique sui generis, distinct et de la morale et de l'art, dont le rôle a été de les préparer l'une et l'autre, et qui cède peu à peu la priorité à la Justice, mais sans arriver à une extinction totale"). Wenn also Proudhon, wie wir glauben mit Recht, von einer religiösen Heuchelei in der Kunst spricht, die meistens zu kitschigen, statt zu Kunst-Werken führe, dann liegt es seiner Meinung nach daran, weil die eigentliche Zeit der Religion vorbei ist. Das religiöse Gefühl, dessen Eigenwert hier Proudhon offensichtlich anerkennt, kann nun nicht mehr echte Basis der Kunst sein, weil es sich in den Seelen der modernen Menschen in ständiger Rückbildung befindet. So wie es im 19. Jahrhundert aussieht, darf Proudhon mit Recht anführen, daß die vernünftige Moral über die göttliche trium-

phiert hat, ohne aber damit einer Gegnerschaft Vorschub zu leisten. Mit ihrer Forderung unbedingter Wahrheit wird die kritische Kunst die Kunst vom Nachjagen nach dem schönen Schein befreien. Sie wird den Künstlern sagen: wir haben genug reine Form, was wir fordern, ist eine Form, durch die hindurch der Geist sichtbar wird und sich manifestiert, die authentische Wahrheit (PA, 201). Sie wird mit Courbet fragen: "Ihr, die ihr euch anmaßt, Karl den Großen, Caesar und selbst Christus darzustellen, könntet ihr das Porträt eures Vaters malen?" ("Vous qui prétendez représenter Charlemagne, César et Jesus-Christ lui-même, sauriez-vous faire le portrait de votre père?" - PA, 202). Sie wird den Künstlern zeigen, daß die Darstellung von Ereignissen und Personen vergangener Epochen zumeist ein Ausweichen vor authentischer Wahrheit ist (PA, 296ff.).

Die echte Kritik wird auch zeigen, daß zwischen Sittlichkeit und Schönheit ein unaufhebbarer gesetzmäßiger Zusammenhang besteht, in dem Sinne, daß Sittlichkeit Voraussetzung echter Schönheit ist, daß "seul le juste est beau". Ein von der Sittlichkeit gelöstes Ideal erregt Begierde. Dieses rein formale Schöne will besessen sein. Aber sobald man besitzt, wird der Idealismus zur Wollust. Die Kunst wird zum "agent pornocratique, le plus dangereux de tous" zum "agent de corruption" (PA, 255). Untersteht das Schöne nicht dem Guten, so dient es dem Angenehmen, dem Begehrten. Die mittelalterliche Kunst hatte das nach Proudhons Meinung begriffen, denn sie reagierte aufs heftigste gegen die idolatrische antike Kunst und wurde Ausdruck christlicher Geistigkeit. Aber in anderen Epochen ist die Kunst nur zu oft zum Mittel des sinnlichen, raffinierten Genusses geworden, und heute ist sie das mehr denn je (PA, 255). Der unverdorbene Künstler kann das Schöne nicht in den Dienst der Wollust stellen. Aber er kann und darf (und soll) zeigen, daß es in den Dienst der Wollust gestellt wird, allerdings nicht, ohne das Häßliche dieser Tatsache sichtbar zu machen. "[In den Seine-Fräulein] hat der Maler an die Seite des idealisierten Lasters das Korrektiv in Gestalt jener verzweifelte Begehrlichkeit gestellt, die die Unglückliche auszehrt und ihr Unglück vorahnen läßt. Während [der Kallipyge] kein Schutzmittel mitgegeben ist: sie ist die triumphierende Venus vulgivaga" ("à côté du vice idéalisé le peintre a mis le correctif dans cette longueur désespérante qui ronge la malheureuse et qui fait entrevoir ses infortunes. Tandis que [en la Kallipyge] il n'y a aucun préservatif: c'est la Vénus vulgivague dans son triomphe". - PA, 258). "Täte die Jury ihre Pflicht, wenn man ihr derartige Dinge wie die Kallipyge schickt, so würde sie sie zerschlagen und wieder zurücksenden [...] . Wenn das Publikum verstünde, welche Beleidigung ihm zugefügt wird, so würde es die Kunstaussstellung anzünden" (PA, 259). Werke wie die Pucelle von Voltaire und die Guerre des dieux von Parny sind Ungeheuerlichkeiten. In ihnen ist ein häßlicher, unsitt-

licher Gegenstand willkürlich mit einer schönen Form konjugiert, die in einer früheren Zeit geprägt und entdeckt worden war. "Die Frage ist [...] nicht, ob Künstler wie Voltaire [...], die erst nach der vollständigen Entwicklung der Sprache, der Literatur und der Kunst hervorgetreten sind, mit ihrem Stil und Pinsel machen können, was sie wollen. Die Frage ist, ob Sprache und Kunst unter dem Einfluß von Werken, wie der Pucelle [...] zu jenem Grad der Vollendung gekommen wären, auf der diese 'großen' Künstler sie angetroffen haben. Die Schöpfer der französischen Sprache waren - wir wollen das nicht vergessen - Malherbe, Corneille, Boileau, Pascal, Bossuet und andere ihresgleichen, d.h. die strengsten, genauesten und keuschesten aller Genies. Beurteilen wir das Übrige in Analogie zu ihnen" ("La question, en effet, n'est pas de savoir si des artistes comme Voltaire [...], venus à la suite du développement complet de la langue, de la littérature et de l'art, peuvent faire ce que bon leur semble de leur style et de leur pinceau: la question est de savoir si la langue et l'art seraient arrivés, sous l'influence d'oeuvres comme la Pucelle [...] au point de perfection où ces grands artistes les ont trouvées. Les créateurs de la langue française, ne l'oublions pas, sont Malherbe, Corneille, Boileau, Pascal, Bossuet et autres semblables, les plus sévères, les plus précis et les plus chastes des génies. Jugeons du reste par cette analogie". PA, 221/2). Heute suchen die Künstler meist nur noch nach einem Vorwand oder einer Gelegenheit, das Nackte darzustellen, aber nicht, um die Keuschheit zu achten, sondern um das Verlangen zu wecken. Man braucht sich nur die verschiedenen - als Themen so beliebten - 'Susannen im Bade' anzusehen, um zu erkennen, worauf es bei den meisten hinausläuft. Das größte Übel, dem eine Gesellschaft verfallen kann, ist, wenn sie nur noch für das Geschmack findet, was sie ruiniert. (PA, 235). "Das Ideal ist eine der Kräfte unserer Seele. Einmal erschöpft, kann es sich nur noch durch eine machtvolle Anstrengung des Gewissens wiederherstellen" ("L'idéal est une des forces de notre âme, une fois épuisée, elle ne peut se rétablir que par un vigoureux effort de la conscience". - PA, 236). Hat aber der Mißbrauch des Schönen zu Vergnügungen und Wollüsten sogar die moralische Triebfeder entspannt, so ist der Mensch und die Gesellschaft am Ende. Weder Kunst noch Vernunft vermögen dann noch etwas (Ebenda). Die moralische Kraft ist im kritischen Philosophen lebendig, und so wird es das Hauptergebnis der neuen Kritik sein, die Kunst vor allen Anschlägen der Prostitution zu bewahren und von ihr zu befreien. Wir können nicht unbegrenzt in einem Barbarismus fortleben, in dem "plates inepties" (PA, 334) für höchste Kunst genommen werden, wo der Vers und die Prosa verdorben wird. "Wir müssen uns um jeden Preis wieder erheben" ("Il faut nous en relever à tout prix". - PA, 335). Das bedeutet keineswegs, daß nach Proudhon die neue Kunst mit Absicht eine Manier der Grobheit und

des Zänkischen annehmen und nur mehr Häßliches darstellen soll und wird. Schönheit und Anmut gehören wesentlich zu ihrem Reich und werden das Grobe und Häßliche beherrschen (PA, 225). Schönheit und Anmut sind das höchste Ziel auch der kritischen Kunst, und sie wird beide voller erreichen als jede andere, weil sie stärker als alle vorangegangenen Kunstepochen Wahrheit und Sittlichkeit will. Wir haben schon gezeigt, daß nach Proudhons Auffassung das ureigenste Betätigungsfeld der Kunst das Gebiet des Individuellen, des Konkreten ist, daß der Künstler "sich in seiner Idee konkret zeigen soll" ("doit se montrer concret dans son idée". - PA, 361). Mit dieser Auffassung steht Proudhon in klarem und bewußten Gegensatz zur idealistischen Theorie Schellings und seiner Schule. Das Allgemeine ist schon vollendet und kann von der Kunst nicht mehr überholt werden; nur das Konkrete, Individuelle ist so, daß es der aufs Generelle gerichteten Wissenschaft entgeht, die Geprägtheit vom allgemeinen Gesetz zwar trägt, aber nicht ohne weiteres erkennen läßt, auch gegen das Gesetz differiert. Hier ist nun die spezifische Aufgabe der Kunst, im Individuellen Wahrheit zu erfassen, sei es, daß sie an seiner unverfälschten Wirklichkeit die Schönheit sichtbar macht, sei es, daß sie die Häßlichkeit zeigt, die aus jedem Verstoß gegen das Gesetz resultiert. Die Kunst kann also ihre Funktion nur am Konkreten erfüllen, an "objets particuliers", an Individuen und ihren einmaligen Handlungen (PA, 224). Allerdings erhebt sich auch die Kunst vom Vollindividuellen zu etwas relativ Allgemeinem, aber nicht zum Gedanklich-Generellen, sondern zu einem konkret Allgemeinen, zur Gestalt der Gestalt(ung)en, zum Gesetz dieses Individuellen, zum Typus, wie Proudhon es nennt. Die realistisch-kritischen Kunstwerke sind 'typische Kompositionen', aus der Natur genommen, von mehreren Naturen, und reproduziert in einer vernünftigen Komposition, in der die Form die Idee ahnen läßt, wo auch die Häßlichkeit zugleich die natürliche Schönheit und die eingeborene Tugend ahnen läßt, gerade indem sie das Laster zeigt: und das macht diese Werke zu den schwierigsten von allen" ("... des compositions typiques, prises sur nature, sur plusieurs natures, et reproduites dans une composition rationnelle où la forme laisse deviner l'idée, où la laideur, tout en montrant le vice, laisse deviner encore à la fois la beauté naturelle et la vertu innée: ce qui rend ces oeuvres les plus difficiles de toutes". - PA, 312). Es wird vieler Generationen echter Künstler bedürfen, bis diese Typen oder Wesensbilder herausgearbeitet sein werden. Es erfordert sehr geschickter Beobachter, sie zu finden. Wie weit die Kunst hier noch vom Ziel entfernt ist, zeigt Proudhon wieder an einem Beispiel: Nichts ist so schwierig wie das Porträt eines bescheidenen Gelehrten, eines großen Menschen, der zugleich einfach und anständig ist. Es gibt da noch kein Bild des Typus, weil die Wirklichkeit selbst erst diesen Typ entwickelt und mit ihrer Arbeit noch nicht fertig ist. Wollte

man sich an die reine Individualität der jeweiligen Persönlichkeit halten, so wäre es unmöglich, einem der beiden nachfolgenden Fehler zu entgehen: entweder etwas ganz gewöhnliches darzustellen oder den Ausdruck zu übertreiben (PA, 308).

Wird das Streben nach diesem konkret-allgemeinen Typus vernachlässigt, so ist das wiederum ein Grund für die Kunst, sich leicht an das Absurde zu verlieren, was ihren sicheren Untergang bedeutet (PA, 291; auch 371). Die Kunst darf das, was im Leben eine unauflösliche Einheit bildet, nicht auseinanderreißen. Schönheit und Häßlichkeit sind mit ganz bestimmten Wirklichkeiten verbunden. Diese komplexe, ganze Wirklichkeit hat die Kunst zu zeigen, das Licht mit dem Schatten, aber auch die Schatten mit dem Lichte, das sinnliche Vergnügen mit seinen oft so furchtbaren Folgen, den zum Gedeihen ausschlagenden Genuß als Frucht der Arbeit, das Leben als Überwindung des Todes, den Ruhm als Frucht sittlicher Tätigkeit. Die heutigen Künstler und Kritiker wissen weitgehend nicht, daß sich das menschliche Leben immer aus der Einheit solcher Kontraste gestaltet (PA, 243). Will man nur die schöne Form, nur das Vergnügen, nur das Angenehme, nur den Genuß, nur den Ruhm, ohne ihre Bedingungen, so verbannt man neun Zehntel der Wirklichkeit aus dem Bereich der Kunst, ein Verfahren, das genau dem Verhalten entspricht, sich ein Monopol auf das Ideale zu reservieren und neun Zehntel der Menschen zu einer Arbeit zu verurteilen, die diesen monopolisierten Genuß ermöglicht, ohne sie dann an dem doch von ihnen Erarbeiteten auch nur teilnehmen zu lassen (PA, 243). "Die Kunst muß alles erfassen, oder sie und Sie alle bedecken sich mit Schande" ("L'art doit tout embrasser, à peine d'infamie pour lui et pour vous". - Ebenda). Übrigens: gerade weil die Kunst alles erfaßt, wenn sie echte Kunst ist, darf, ja soll sie gelegentlich auch auf ihre eigene Entwicklung zurückkommen, um sich aus dieser selbst zu verstehen. Und damit stoßen wir wieder auf ein spezifisches Anliegen Proudhons, das wir schon öfter behandelt haben: die Kunst muß sozial sein, nur als Kunst ihrer Gesellschaft kann sie Kunst sein und ihre Aufgabe erfüllen.

Der Künstler gestaltet die ganze Wirklichkeit. Diese aber ist die Wirklichkeit seiner Zeit. Er, der Künstler, ist mit seinem künstlerischen Schaffen selbst Teil dieser Gesamtwirklichkeit. Die Kunst ist ein Ergebnis der Gesellschaft. Das Genie produziert niemals isoliert, auch wenn es in der Einsamkeit schafft. Es hat immer Vorgänger. Durch alle einzelnen Künstler reift ein Kollektivbewußtsein hindurch (PA, 284). Die Kunst geht in ihrer Entwicklung Schritt um Schritt mit der Kultur, und sie wird barsch hinausgeworfen, wenn sie sich von dieser allgemeinen Entwicklung der menschlichen Gesellschaft trennt (PA, 224). So wird auch die Entwicklung der kritischen Kunst eine Parallele zur Entwicklung der menschlichen Gesellschaft seit dem Descartes'schen Neuan-

satz sein, der zuerst die Wirklichkeit aus dem Geist erfaßte, Vernunftkunst eines Zeitalters, das sich in Kant und seinen legitimen Schülern geistig klar geworden ist (PA, 232).

Die Kunst wird ein spezifischer Ausdruck dieser Gesellschaft sein. "Courbet, ein kritischer, analytischer, synthetischer, humanistischer Maler, ist ein Ausdruck der Zeit. Sein Werk koinzidiert mit der Philosophie positive Auguste Comtes, der Metaphysique positive Vacherots, meinem Droit humain oder meiner Justice immanente, mit dem Recht auf Arbeit und dem Recht des Arbeiters, die das Ende des Kapitalismus und der Souveränität der Produzenten ankündigen, mit der Phrenologie von Gall und Spurzheim, mit der Lehre von der Physiognomie Lavaters" ("Courbet, peintre critique, analytique, synthétique, humanitaire, est une expression du temps. Son oeuvre coincide avec la Philosophie positive d'Auguste Comte, la Métaphysique positive de Vacherot, le Droit humain, ou Justice immanente de moi, le droit au travail et le droit du travailleur, annonçant la fin du capitalisme et la souveraineté des producteurs, la phrénologie de Gall et de Spurzheim, la physiognomonie de Lavater").

Als Ergebnis und Ausdruck ihrer Gesellschaft hat die Kunst die spezifische Funktion, dieses gesellschaftliche Leben und seine bestimmenden Ereignisse, seine Ergebnisse und Wirkungen in ihrer Weise ästhetisch zu verarbeiten und in dieser Gestalt darzubieten. Sie soll die ihr zeitgenössische Wirklichkeit ohne Pose so darstellen, wie sie ist, und das sie bewußt oder unbewußt Bestimmende sichtbar machen, die Menschen ihrer Zeit gewissermaßen "in der Entkleidung ihres Bewußtseins und Gewissens [...] überraschen" ("surprendre [...] dans le déshabillé de leurs consciences". - PA, 203). Damit deckt die Kunst auch die Irrtümer ihrer Zeit auf und die Gefahren, durch die sie eine falsche Entwicklung nimmt, so z.B. diejenige der Gegenwart, wo die Künstler nichts mehr vom Volk wissen und darum keine Kunstwerke mehr schaffen können, die dem Volk etwas sagen, mit ihren Werken aber auch den Wissenden nichts mehr bieten können, da sie selbst nichts wissen und nur Anregungen aus dem Caféhaus beziehen (PA, 359). Das gesellschaftliche Leben gestaltet sich als solches übrigens nicht selten, und gerade in seinen intensiven Erscheinungen, unmittelbar selbst zum Kunstwerk, ohne Vermittlung eines individuellen Künstlers. Proudhon nennt diese unmittelbarste Form der Kunst 'Art en situation' (PA, 332). Solche Kunstwerke sind z.B.: die Messe, das Gebet, das Kirchenlied und der Kirchengesang (die Vespren und die Totenmessen), die Signalzeichen des Heeres, die Melodien der Jagdhörner, die Gesänge der Revolution (Ca ira, Marseillaise, Chant du départ), die Hymnen der Freiheitskämpfer und Republikaner. "Während meiner Gefangenschaft in Sainte-Pélagie", erzählt Proudhon, "im Jahre 1849, gab es dort an die achzig politische Haft-

linge [...]. Alle Abende, eine halbe Stunde bevor die Zellen geschlossen wurden, versammelten sich die Gefangenen im Hof und sangen das Gebet: einen Hymnus an die Freiheit, den man Armand Arrast zuschrieb. Eine Solostimme sang die Strophe und die achzig Gefangenen wiederholten den Abgesang, den dann wiederum die fünfhundert Unglücklichen, die im anderen Teil des Gefängnisses untergebracht waren, wiederholten. Später wurde dieser Gesang verboten, und das bedeutete den Gefangenen eine wirkliche Verschärfung ihrer Strafe. Das war wirkliche Musik [...], wie die Gesänge in den Kirchen, die Fanfaren bei der Parade" (PA, 332). - Proudhon erinnert auch an die kirchlichen Prozessionen. Man ersieht aus den spärlichen Mitteln, mit denen sich diese unmittelbaren - und doch oft unvergleichlichen - Kunstwerke schaffen, wie mächtig der Geist sein muß, der aus dem Einklang der Seelen hervorgeht, wenn er zu solchen Gestaltungen zu kommen vermag, die den Vergleich mit jedem Werk eines individuellen Künstlers nicht nur aushalten, sondern es sehr oft noch übertreffen (PA, 330). Proudhon kommt hier zu einem überaus wichtigen Gedanken, vielleicht dem wichtigsten seiner ganzen Ästhetik, wenn er aus diesen Beobachtungen die These entwickelt, daß überhaupt jeder Art Kunstwerk zuerst unmittelbar aus der Gesellschaft und dem wirklichen Leben geboren wird. So sind z.B. die verschiedenen Musikformen ursprünglich nicht für den - heute üblichen - Konzertsaal geschaffen worden, sondern aus konkreten Gesellschaftsgestaltungen erwachsen und für solche. Man fand sich z.B. gesellig zusammen und war gleichgestimmt, so entstand jene Form des Zusammenmusizierens, die wir Hausmusik nennen. Die religiöse Inbrunst in der Kirche war mächtig, sie fand einen Ausdruck im Kirchengesang. Nimmt man dem Kunstwerk diesen gesellschaftlichen, realen, lebendigen Mutterboden, so tötet man es. Ein Stabat Mater im Konzertsaal ist eine Monstruosität. "So sehr ich das Stabat an den Abenden der Fastenzeit in der Kirche liebe und das Dies irae in einer Totenmesse, ein Oratorium in einer Kathedrale, eine Jagdmelodie in den Wäldern, einen Militärmarsch auf der Promenade, ebenso mißfällt mir alles außerhalb seines natürlichen Ortes" ("Autant j'aime le Stabat à l'église, dans les soirées de carême, le Dies irae à une messe de mort, un oratorio dans une cathédrale, un air de chasse dans les bois, une marche militaire à la promenade, autant tout ce qui est hors de sa place me déplaît" - PA, 333). Immer, wenn das Kunstwerk aus dieser organischen Bettung herausgelöst wird, stirbt es ab. So ist das moderne Konzert in einem Massenkonzertsaal der Tod der Musik (Ebenda). Die äußerste Perversion aber wird erreicht, wenn Kunstwerke gar zu ihnen selbst völlig fremden Zwecken mißbraucht werden. "Bei einer großen Zeremonie wird Musik ohne Beziehung zum Gegenstand des Zusammenkommens gespielt" ("A une grande cérémonie, il y a de la musique sans rapport avec l'objet de la réunion". - PA, 333). Übrigens

zeigt sich in den Äußerungen des Philosophen über das Stabat und das Dies irae seine noch starke Bindung an das gestaltete kirchliche Leben, die uns erstauen könnte angesichts der Tatsache, daß Proudhon oft sehr scharf gegen die Kirche in Wort und Schrift polemisiert. Diese Bindung erstreckt sich auch auf das Heilige Buch des Christentums selbst. In seiner Kenntnis der Heiligen Schrift unterschied sich Proudhon von seiner Zeit sehr merklich. "Seine Vertrautheit mit der Bibel, die sein vornehmlichstes klassisches Buch gewesen ist, gab ihm mehr als jedem anderen Laienschriftsteller unseres Landes, in dem man die Bibel so wenig liest, häufig Anspielungen und Bilder ein, die er mit ganzer Tatkraft und Freimut auf unsere Zeit anwandte" ("Sa familiarité avec la Bible, qui a été son principal livre classique, lui suggère, plus qu'à aucun autre écrivain laïque de notre pays, où on lit si peu la Bible, des allusions, des images fréquentes qu'il applique à notre temps en toute énergie et franchise") (11). Wir haben oben bereits erwähnt, daß Proudhon kein völliges Verschwinden der Religion, dieses "mystischen Gefühls eigner Art", für wünschenswert ansieht oder die Entwicklung dahin tendieren zu sehen glaubt. Die Hoch-Zeit dieses Gefühls ist zwar vorbei, die Kirche ist nicht mehr die bestimmende Macht und Basis der Gesellschaft, die Immanenz hat die Transzendenz abgelöst, aber Proudhon, immer um Ausgleich und organisches Reifen bemüht, fordert keine restlose Vertilgung jener Werte und Kräfte, die in der Vergangenheit herrschten, nun aber hinter den Kräften und Bewegungen der Gegenwart zurücktreten müssen. Diese gewaltlose Haltung Proudhons, diese dauernde Ausgleichsintention in der Fortschrittsauffassung des Denkers hat nun von jeher die Sozialisten Marx'scher Prägung gegen ihn auf den Plan gerufen. Zuletzt ist in diesem Zusammenhang auch Brandwajn zu nennen, der Proudhon einen "kleinbürgerlichen Kämpfer gegen die Revolution" schimpft und das aus Proudhons ästhetischer Konzeption auch zu begründen sucht. Der Stempel auf allen Theorien Proudhons lautet nach seiner Meinung: Progrès - Raison - Justice (Fortschritt - Vernunft - Gerechtigkeit), und damit offenbare sich der Philosoph als bloßer Fortsetzer der rationalistischen Gedanken des 18. Jahrhunderts, als starrsinniger Vertreter der bürgerlichen Gedanken von 1789. Mit ihm bringe die ganze Richtung, für die Proudhon spreche, der 'soziale Realismus', nichts Neues zustande, sondern schaue nur zurück und bleibe schließlich auf der Strecke. Brandwajn folgt dabei ganz dogmatisch dem Beispiel Karl Marx', der in seiner Schrift "Das Elend der Philosophie", S. 122 (allerdings im Widerspruch mit sich als Autor der "Hl. Familie"), über Proudhon sich wie folgt äußert: "Er will als Mann der Wissenschaft über Bourgeois und Proletariat schweben, er ist aber nur der Kleinbürger, der zwischen dem Kapital und der Arbeit hin- und hergeworfen wird". Demzufolge ist für Brandwajn auch die Ästhetik Proudhons

11) Sainte-Beuve, J.P. Proudhon, Paris 1872, S. 89/90

nur die Balance zwischen zwei Polen: zwischen *raison* und *goût*. Hier zeigten sich die gleichen Neigungen zum Ausgleich wie in seiner Morallehre. Proudhon lobe zwar die Industrie und die Technik, aber er lehne die volle Sozialisierung ab und trete für die Erhaltung kleinerer Besitztümer ein. Um der Menschheit Glück zu garantieren, genüge ihm das Seinsmodell des Rationalismus und die Ideen von 1789. Dabei aber kämen die Leidenschaften, die ein wirklicher Revolutionär haben müßte, zu kurz, das eigentlich Revolutionäre fehle. Proudhon sei ein Mensch, der bereits zu viel besitze, um mit der Sache des Proletariats ernst zu machen.

Wir können den Marxisten ein Lob wegen der Tatsache aussprechen, daß sie sehr früh und deutlich erkannt haben, welche wesentliche Unterschiede zwischen Proudhons Denken und ihren Ansichten bestehen, ja, welche ein Abgrund bei näherem Augenschein zwischen der Welt Proudhons und der Welt von Marx und Engels klappt. Was sie aber von ihrer Warte aus als Mangel und Fehlkonzepption ansehen, das muß eine objektive Betrachtung gerade anerkennen und als Vorzug hinstellen. Proudhon verwirft eine rein materialistische Lösung der Weltprobleme, weil er die Wirtschaft nicht über alle anderen Funktionen der Gesellschaft setzt und weil er nicht glaubt, daß irgendeine Veränderung in der Art der Produktion und der Verteilung aus sich allein genüge, Kunstwerke hervorzubringen. Proudhons Konzeption ist viel umfassender, sie ist nicht materialistisch, sondern idealistisch. Er setzt alle sozialen Fakten in Beziehung zueinander, indem er sie um ihren natürlichen Mittelpunkt stellt: den moralischen ('rechtlichen') Wert. Wie das soziale Leben im allgemeinen, so kann sich das künstlerische Leben speziell nur im Sinne eines immer engeren Zusammenschlusses entwickeln. Jede Art der Überbetonung einer der Kräfte und Fakten (wie der wirtschaftlichen bei Marx) zerstört die unter der Formkraft des sittlichen Wertes sich organisch vollziehende Fortentwicklung der Gesellschaft. So geht auch das Kunstwerk zugrunde, wenn man es aus seiner komplexen sozialen Beziehung löst. Dann wiederholt sich ein schon vorher in anderem Zusammenhang herausgestelltes Gesetz. Wie nämlich eine schöne Frau unter einer unsittlichen Lebensweise häßlich wird, weil Schönheit nur in der Einbettung echter Sittlichkeit erwächst und, aus dieser Verwurzelung gelöst, abstirbt, so erginge es auch dem Kunstwerk, das immer eine derartig unmittelbare Schönheit gestaltet.

"Dichter und Künstler", so faßt Proudhon in einem Aufsatz die Beziehung von Kunst und Künstler zur Gesellschaft zusammen, "sind für die Menschheit das, was die Sänger in der Kirche, die Trommler fürs Regiment sind. Was wir von ihnen verlangen, sind nicht ihre persönlichen Eindrücke, es sind die unseren. Sie malen, sie singen und spielen auf ihren Instrumenten nicht für sich selbst, sondern für uns. Daraus resultiert, daß das, was ihnen Bewunderung und Applaus

verschafft und sie berühmt macht, nicht aus ihnen kommt. Sie sind nur ein treu widerhallendes Echo. Es ist die Fähigkeit zu idealisieren, die die Wunder der Dichtkunst und der bildenden Kunst schafft, aber nicht die eines Individuums, sondern die einer Kollektivität. Sollte dieser Gehorsam den Künstlern mißfallen, praetendieren sie, für ihre eigene Intention zu singen und zu malen, und für ihren eigenen Ruhm, so hindert sie niemand daran; sie dürfen dann allerdings nicht überrascht sein, sich verlassen zu finden und sich in der Einöde zu hören. Einige Liebhaber ihres Kreises werden ihnen vielleicht das Almosen eines Kompliments machen, aber die Menge wird an ihnen vorbeigehen, ohne sie zu sehen, und sie werden in Vergessenheit dahinscheiden" ("Les poètes et les artistes sont dans l'humanité comme les chantres dans l'église ou les tambours au régiment. Ce que nous leur demandons, ce ne sont pas leurs impressions personnelles, ce sont les nôtres, ce n'est pas pour eux-mêmes qu'ils chantent ou jouent de leurs instruments, c'est pour nous. D'où il résulte que ce qui les fait admirer et applaudir, ce qui les rend célèbres ne vient pas d'eux. Ils n'en sont que les fidèles et retentissants échos; ce qui fait les miracles de la poésie et de l'art est la faculté idéaliste, non d'un individu, mais d'une collectivité. Que si cette obéissance déplaît aux artistes, s'ils prétendent chanter et peindre à leur intention particulière et pour leur propre gloire, on ne les en empêche pas; seulement, ils ne devront pas être surpris de se voir abandonnés et de s'écouter dans le désert. Quelques amateurs de leurs bord leur feront peut-être l'aumône d'un compliment, la multitude passera à côté d'eux sans les voir, et ils s'éteindront dans l'oubli". - PA, 123/4).

Die gesellschaftliche Einbettung der Kunst ist auch die Ursache, warum Kunstwerke vergangener Stilepochen nicht mehr wiederholt werden können, denn auch der Künstler der Vergangenheit hat nicht einsam ersonnen, seine Seele ist das Produkt langsamer Akumulationen, die die Tradition geschaffen hat. Die Seele seiner Zeit ist tot, und damit auch der Ausdruck ein für alle mal dahin. Nachbildungen verraten sich als solche (PA, 67).

Wir sehen also, daß die Kunst und das Kunstwerk gesellschaftsgeboren und -getragen sind. Sie stellen aber auch ein Bedürfnis der Gesellschaft dar. Denn diese braucht das Kunstwerk als Ausdruck der Verherrlichung ihrer idealen Aspirationen, und weil sie es braucht, gibt es sie dort, wo sie es selbst nicht (mehr) unmittelbar gestalten kann, in Auftrag - beim Künstler.

Es wäre um die Kunst geschehen, wäre sie nicht mehr Auftrag der Gesellschaft und die Gesellschaft ihr fremd. Courbet will zwar, erwähnt Proudhon, daß der Künstler nicht mehr auf Bestellung arbeitet, und er zeigt damit, wie sehr ihm die Spontanität und die Unabhängigkeit des Künstlers am Herzen liegt. Aber man kann ihm trotzdem generell nicht zustimmen. Der Künstler muß dank seiner ästhetischen Begabung wissen, was den übrigen Menschen (ästhetisch)

gefällt. Und er muß sich - in einem ganz bestimmten Sinne - darnachrichten. Natürlich nicht, indem er sich dem Mittelmaß anpaßt, die Wahrheit opfert oder widersittlichem Vorschub leistet, sondern indem er den gesunden sittlichen Aspirationen seiner Zeit, und zwar den tiefsten, Ausdruck gibt. Nach allem, was gezeigt worden ist, ist es aber klar, daß er das nur auf dem Boden der Gesellschaftlichkeit, im Auftrag der Gesellschaft kann. Entzieht er sich diesem Auftrag oder handelt er ihm gar zuwider, so entzieht er sich seiner Gesellschaft überhaupt und verliert seine schöpferische Kraft. Gerade das ist gegenwärtig weitgehendst der Fall. "L'artiste vit isolé" ("Der Künstler lebt isoliert". - PA, 359). Damit verliert er sein organisches Ziel. Entsprechend trennt sich die Gesellschaft von der Kunst (PA, 373).

Meint Proudhon mit der Gesellschaft den Staat? - Nein! Proudhon ist Gegner dieser Idee. Ein Staat ist nicht die freie Organisation der Individuen, er bleibt immer eine äußere Autorität, die an die Stelle der inneren tritt. Dagegen sieht Proudhon in der Anarchie den freien Zusammenschluß der Bürger und die Befestigung einer wirklichen Gemeinschaft. Die Demokratie, die ein Mann beherrscht, lehnt Proudhon ebenfalls ab, weil sie nur die Kehrseite der Monarchie ist. Proudhon verabscheut die absolute Autorität überhaupt, ob sie nun vom Einzelnen oder einer Menge ausgeübt wird. Er stellt sich die Gesellschaft unter einem 'régime de liberté' vor, das dem 'régime d'autorité' entgegengesetzt ist. In dieser machtfreien Solidarität soll der Künstler seine Eingebungen finden und schaffen, aber er soll nicht der Macht eines Staates gehorchen oder dienen. Staatliche Protektion, Medaillen und Pensionen können die Würde und das Niveau der Kunst nicht heben. Aus dem Raum der Kunst muß alle politische Macht verbannt werden. Die führt nur zu befohlenen Kunstwerken, zur Abhängigkeit. Das beste Beispiel dafür lieferte Proudhon die Kunst seiner eigenen Zeit, 'l'art impérial'. Sie war nicht Ausdruck der geistigen Hintergründe und der wirklichen Bewegungen in der zeitgenössischen Gesellschaft, sondern wurde vor allem zum Mittel der Verherrlichung des Regimes, damit aber der Verherrlichung der Unterdrückung jeder Freiheit und der Befestigung reaktionärer Lebenshaltung.

Immer wenn sich eine neue Macht in der Geschichte einrichtete, gab sie der Kunst ein neues Gesicht, - selten aber lag dabei eine echte Erneuerung der Kunst, meist nur eine die Kunst tötende Versklavung zu Herrendiensten vor. Dasselbe Elend, das eine Monarchie mit sich bringt, kann aber auch die Demokratie zur Folge haben: daß nämlich die Kunst von den herrschenden Klassen für ihre Zwecke und Ziele eingesetzt und dirigiert wird, weil das Volk ja nur einen kleinen Teil der Macht wirklich in den Händen hat. Dann gewinnen diese Cliquen mehr Einfluß auf die Kunst, als die Kunst in ihrer rechtverstandenen Mission erleiden sollte. Der Fall der Oper "Die Stumme von Portici",

ein Kunstwerk, das unmittelbaren Anlaß zur Revolution in Belgien wurde, ist eine geschichtliche Ausnahme. Für Proudhon kann die Erneuerung der Kunst durch keinen Machteinfluß, sei es des Staates, der Kirche oder anderer Interessengruppen erreicht werden. Die Erneuerung muß im Menschen vor sich gehen. Wenn die jetzige Gesellschaft jämmerlich ist, so kann man Proudhon in seiner Meinung nur zustimmen, daß die Verwandlung bei uns, den Trägern des Geistes beginnen muß, - daß es viel wichtiger ist, unsere Herzen und Seelen zu revolutionieren, als die Institutionen. Für alle Zeiten kann gelten, daß es nicht genügt, "den Rahmen zu ändern, um die Menschen zu ändern". Bei dieser Revolution der Gewissen soll und vermag die Kunst wesentlich mitzuhelfen. Sie ist beauftragt, die Gesellschaft in ihren Werken zu kritisieren, sie zu werten, sie zu beurteilen. "Die Kunst hat zum Gegenstand, uns zur Erkenntnis unserer selbst zu führen durch Aufdeckung all unserer Gedanken, selbst der geheimsten, aller unserer Tendenzen, unserer Tugenden, unserer Laster, der lächerlichen Seiten, die wir haben, und dadurch zur Entwicklung unserer Würde und zur Vervollkommnung unserer Existenz beizutragen" ("L'art a pour objet de nous conduire à la connaissance de nous-mêmes, par la révélation de toutes nos pensées, même les plus secrètes, de toutes nos tendances, de nos vertus, de nos vices, de nos ridicules, et par là de contribuer au développement de notre dignité, au perfectionnement de notre être". - PA, 225). Die Kunst muß also die verschiedenen Grade sittlicher Entwürdigung und physischer Entkräftung offenbaren, wie sie unsere Zeit zeigt. (PA, 311) Das Schlechte bleibt auch für sie schlecht, das Haßliche häßlich. Keine Kunst darf an dieser Werthaltung etwas ändern, natürlich erst recht nicht die kritische Kunst, die das ja bewußt nicht will. Die Kunst ist keine Umwertung, wie einige Moderne aus ihrer völligen Perversion heraus behaupten, die sie zur Religion der Zukunft, den Künstler aber zu einem Priester im Tempel machen wollen. Man muß also sagen, daß der Künstler einer verkommenen Zeit nicht das liefern kann und darf, was die Öffentlichkeit (in Verblendung) von ihm fordert, sondern nur, was sie wirklich braucht (also sozusagen unbewußt fordert), was sie verlangt, ohne es zu wissen: die volle Wahrheit in sichtbarer Gestalt. (Hier verstehen wir jetzt auch Proudhon in seinen Ausführungen über die Kunst der Renaissance. Dort bestand das Versagen der Kunst und der Künstler nicht darin, daß sie mit ihrer Gesellschaft uneins waren, daß sie deren Intentionen nicht ausdrückten, sondern daß sie dieser verkommenen Gesellschaft und mit ihr im Kontakt das lieferten, was sie forderte, ihr aber vorenthielten, was sie vielmehr nötig gehabt hätte).

"Ich kann dem Publikum nur geben, was es mir darbietet, es ist nicht mein Fehler, wenn es vor seinem Bilde zurückschreckt" ("Je ne puis rendre au public que ce qu'il me prête: ce n'est pas ma faute s'il recule devant son ima-

ge" - PA,319), wird der Künstler mit Recht sagen. Der Auftrag der Gesellschaft braucht sich also nicht mit dem zu decken, was reflektierende Personen oder Personengruppen bewußt in Auftrag geben. Allerdings ist das schon eine unnormale Lage, kann also nicht als die Regel gelten, sondern nur als Ausnahme (Lage in der verfallenden Gesellschaft). Es ist Gesetz, daß in der gesunden Gesellschaft die Auftraggeber das Richtige wünschen und der Künstler nur als von der Gesellschaft Beauftragter echte Kunstwerke schaffen kann, meint Proudhon. Wegen dieser wesensmäßigen Abhängigkeit der Kunst vom (gesellschaftlichen) Leben blüht und verfällt sie mit der Gesellschaft. Deswegen muß der Künstler auch, soll seine Schöpferkraft nicht versiegen und er nicht steril werden, in der Gesellschaft fußen. "Der Künstler muß seiner Zeit angehören [...], er muß seinem Lande angehören"; "er muß seiner Religion (Meinung) angehören"; "er muß sich in seiner Idee konkret zeigen" ("L'artiste doit être de son temps [...], il doit être de son pays"; "il doit être de sa religion (opinion)"; "il doit se montrer concret dans son idée". - PA,361), - was er eben nur kann, wenn er voll in einer gesunden Wirklichkeit wurzelt. Dann allein wenden sich auch seine Werke wieder an die Gesellschaft und werden derselben wesentlich. Dienen aber die Kunstwerke nicht mehr dem Ausdruck und der Idealisierung einer Idee, so betreffen sie auch nicht mehr lebendig die conscience der Gesellschaft; die Kunst verfällt dann (PA,325). Wenn Proudhon fordert, der Künstler müsse notwendig in der Gesellschaft und in seinem Lande wurzeln, so meint er wiederum nicht den Staat. Proudhon hat immer die Zentralisation bekämpft. Er hielt die Vaterlandsliebe ohne Sentimentalität für gut. Der Künstler muß der Landschaft verbunden bleiben, die ihn geboren hat. Auch aus diesem Grunde schätzte Proudhon Courbet so hoch. Dieser malte das bäuerliche Leben, das er kannte, wie sich im Gemälde "Das Begräbnis von Ornans" zeigt, zu dem die Modelle alle Einwohner von Ornans waren, die echte Landschaft abgebildet ist, und drei Schwestern des Malers mit unter den Trauernden stehen. Nur der Mensch, der in seinem Milieu zu bleiben versucht und sich Mühe gibt, die Leute zu verstehen, unter denen er lebt, wird wahr und recht inspiriert sein und mit innerer Wachheit, mit natürlichen Mitteln die 'conscience collective' ausdrücken können. Proudhon hat nicht mehr erlebt, wie Courbet später immer mehr im Leben der Großstadt Paris aufging und diese lebendige Verbindung zu seiner Heimat verlor. Es hätte ihm nur seine These bestätigt, daß dann die schöpferische Kraft erlahmt, denn Courbet hat nach Proudhons Tod selten noch Werke von der Kraft und der Aussage geschaffen, die einmal die Anerkennung Proudhons fanden. Meissonnier lehnt 1872 die Ausstellung der Bilder "La Femme au perroquet" und "La Femme de Munich" mit dem Hinweis ab, daß zwar nicht die Kunst, aber die Würdigkeit (um die es Proudhon in erster Linie geht) in Frage gestellt sei. ("Courbet ne

peut pas figurer dans nos expositions. Il faut que désormais il soit mort pour nous").

Es kommt gar nicht auf die Universalität der künstlerischen Sprache an, denn der Künstler hat nicht die Aufgabe, den universellen Menschen darzustellen. Es kommt auf die Idee an, die aber liegt schon im Wesen seines Landes und seiner Heimatgenossen bereit. Der Künstler muß von dem Genie des eigenen Volkes ausgehen und in ihm verwurzelt bleiben. In der Welt herumzureisen, sich dem Leben der Weltstädte hinzugeben, bedeutet meist eine Schwächung der künstlerischen Kraft und keine Stärkung. (Ein vorzügliches Beispiel für die Richtigkeit dieser Ansicht Proudhons findet sich in Deutschland, im dichterischen Schaffen Gerhart Hauptmanns, dessen schöpferische Kraft durch zahlreiche Verwandlungen hindurch nicht versiegte, weil er vom Boden seiner schlesischen Heimat ausging, ihm verhaftet blieb und die Treue hielt, auch als diese Heimat dem größeren Vaterland verloren ging. Der Dichter starb, was als seltenes Symbol eines Lebens zu werten ist, am Vorabend seiner bevorstehenden Vertreibung aus Agnetendorf im Riesengebirge mit den Worten: "Bin ich noch in meinem Hause?" (Gerhart Pohl: Bericht über Hauptmanns Tod im Jahre 1946).

Mit der Kritik, mit dem, was die Kunst als schön und was sie als häßlich herausarbeitet, dient sie der Gesellschaft nicht nur insofern, als sie ihr Ausdruck ist, sondern noch darüber hinaus: sie reinigt und bessert die Gesellschaft. Und weil die Gesellschaft nach solcher Reinigung und Besserung verlangt, braucht sie die Kunst. Die Kunst soll uns besser machen. Um das zu erreichen, muß sie uns aber erst zeigen, wie wir sind (PA, 310). Die Kunst ist kein Vergnügen, sondern sie ist Erziehung. Sie macht auf ihre - ästhetische - Weise die Menschen auf wesentliche Erscheinungen aufmerksam, die zu kennen für sie heilsam ist (PA, 203). Sie gibt also ein auf sinnlich unmittelbarem Wege faßbares Maß dessen, was die Gesellschaft ist, was sie erreicht hat und was ihr fehlt, was sie aber haben soll.

So groß ist die Bedeutung, die Proudhon dem Gesellschaftsleben für die Kunst beimißt, daß er der Überzeugung ist, die Kunst könne wesentlich über das bisher Erreichte hinauskommen, wenn sie in ihrem Produzieren (wieder) gesellschaftlich, gemeinschaftlich wird. Man verwechsle diese Haltung Proudhons nicht mit einer Neigung zum Kommunismus. Dem Proudhonschen Geist liegt nichts ferner als das kommunistische Ideal; - immer geht es Proudhon um den Menschen und das Individuum, wenn er eine bessere Gemeinschaftswelt anstrebt. Aber das Individuum, auch das künstlerische Genie, darf nicht in Isolation verharren, der Künstler muß vielmehr immer tiefer in die soziale Verantwortlichkeit eintreten, um das 'allgemeine Gewissen' enthüllen zu können. Jede Spezialisierung führt zur Verarmung. Die Arbeit ist allen Menschen

gemeinsam; von ihr ist die künstlerische Tätigkeit nur ein Teil, also sollen sich weder die Künstler der verschiedenen Kunstgattungen voneinander abschließen, noch soll sich die Künstlerschaft überhaupt von den Arbeitenden distanzieren. Alle menschliche Tätigkeit ist gut und wirkt an der Entfaltung der Menschheit mit, aber in ihrer Unabhängigkeit und Eigenart müssen sie alle zusammenwirken und miteinander in harmonischem Austausch stehen, wenn die Gesellschaft gesund sein soll. Man muß verstehen, daß Proudhon gegen die seit der Renaissance geheiligte Individualität eines Kunstwerks angeht, denn er kämpft ja für eine bessere, brüderliche Gesellschaft. In dieser soll der Künstler mit seiner Kunst einen ihm angemessenen Platz haben. Als Ideal schwebt Proudhon die anonyme Gemeinschaftsleistung mittelalterlicher und frühantiker Künstler vor, z.B. der Erbauer und Gestalter der Kathedralen und Tempel, auch der (nach Proudhon pluralen) Schöpfer der Homerischen Gesänge. Die Leistung einer 'force collective' würde auch auf dem Gebiete der Kunst wesentlich über die einer 'force individuelle' hinausgehen (und hat das auch in der Vergangenheit schon getan). Indem auch im künstlerischen Schaffensprozeß wieder eine 'communion des artistes' an die Stelle der individuellen Leistung tritt, schließt sich für ihn die gesellschaftliche Bindung der Kunst: Hervorgegangen aus der Gesellschaft und ihren Aspirationen, denen sie ästhetischen Ausdruck gibt, formiert sich die Kunst - und vor allem die kritische Kunst der Zukunft - schließlich wieder gesellschaftlich, sie wird wieder Gemeinschaftsleistung. Allerdings will Proudhon nicht, daß man solche Künstler-Gemeinschaft erzwingt, sondern er hofft, daß sie sich spontan wieder herstellen werde (PA, 364/5).

Ja noch mehr: in einer wiedergesundeten Gesellschaft wird die Kunst nicht mehr nur in der Vermittlung durch die Künstler-(gemeinschaft) Wirklichkeit werden, sondern wieder wie ursprünglich und in den Epochen intakter Gesellschaftlichkeit unmittelbar. Das bedeutet für unsere Zeit des wachsenden Industrialismus, daß die 'forces productives' selbst, als die dominierenden Kräfte der neuen Zeit, unmittelbar ästhetische Gestaltung gewinnen werden. Proudhon, für den vor allem die moralischen Bezüge der Kunst und ihre sozialen Zusammenhänge Bedeutung haben, denkt also abschließend auch an ihre Nützlichkeit, an ihre Anwendbarkeit. Natürlich werden die Künstler und Theoretiker, die sich bereits gegen die Abhängigkeit des Kunstwerks von seiner Idee und vom sittlichen Faktor wehrten, sich erst recht gegen jeden Nützlichkeitsaspekt der Kunst wenden. Die allgemeine Konzeption der Künstler ist doch wie vor, das Kunstwerk zu nichts dienen kann, weil es schön ist; das Nützliche aber sei häßlich. In dieser Hinsicht verteidigt Proudhon Proudhons Ansicht, "Es ist absurd, den Einfluß des Gedankens auf ein Kunstwerk zu leugnen. Es besteht ein Unterschied zwischen dem Fabrikanten von Jungfrauen und Christus-

statuen 'in Serien' und dem wahren Künstler, der von seinen Gefühlen, seinen Bekenntnissen und seinem Glauben inspiriert ist" ("Il est absurde de nier l'influence de la pensée sur l'oeuvre d'art. Il y a un abîme entre le fabricant de Vierges et de Christs 'en série' et l'artiste inspiré par ses sentiments, ses convictions ou sa foi"). (12).

Oscar Wilde ist einer jener wahren Künstler, die in ihrem späteren Leben erkannten, wie hohl ihr ehemaliges Kunstideal war. Er sah sein einseitiges Streben nach Schönheit und Ergötzen als unzureichend an und betonte, daß ein Kunstwerk durch Frömmigkeit (die Gerechtigkeit des Ethikers) getragen sein müsse, sonst verdiene ein solches Werk nicht, daß es geschaffen wurde.

Warum aber soll ein von Sittlichkeit getragenes Werk, das zugleich Ausdruck der Seele des Künstlers und der Allgemeinheit, der umfassenden Wahrheit also ist, nicht nützlich sein können? - Diese andere Seite der Kunst ist die Anwendung der künstlerischen Kraft auf soziale Bereiche. Da eröffnet sich der Kunst ein ungeheures Tätigkeitsfeld, ohne daß die Kunst auf das Niveau von 'Serienfabrikanten' absinken muß, wie Puech richtig anführt. Bisher schaffte die Kunst nur in einem relativ engen Bereich, nun kann sie das Schöne noch über einen viel weiteren Wirklichkeitskreis ausdehnen. In Museen, Bibliotheken, in Schulen, Krankenhäusern und Bahnhöfen, ja in den alltäglichen Wohnungen der Menschen bietet sich der angewandten Kunst eine Fülle von Möglichkeiten zu angemessener Gestaltung. Dadurch wird eine Intensivierung des Geschmacks im allgemeinen erreicht. Proudhon sieht die industrielle Kunst im Kommen und malt in allen Farben gläubiger Hoffnung seine Zukunftsvision aus. Er hat es nicht mehr erlebt, daß viele seiner Eingebungen und Gedanken, die sich bereits in seiner Zeit, wenn auch langsam, gegen den Ungeist durchzusetzen begannen, schließlich zum Durchbruch gekommen sind. Die französischen Künstler achteten teilweise Proudhon sehr und nahmen vielfach seine Intentionen an.

Übrigens ist zwischen reiner Kunst und angewandter Kunst (industrieller Kunst) oft schwer zu unterscheiden. Auch eine Serienherstellung braucht das Ästhetische nicht ganz auszuschließen. Erst tun die Maschinen ihren Teil, dann kann die menschliche Hand die individuelle, künstlerische Note hinzufügen. Allerdings lehnt Proudhon ab, daß ein Kunstwerk wirtschaftlich mit einem Industrieprodukt zu vergleichen sei. Künstlerischer Wert deckt sich nicht mit wirtschaftlichem Wert. Der Künstler soll angemessene Belohnung für sein Werk erhalten, in der aber nie die Heiligkeit seines Standes in Betracht gezogen sein darf, von der Proudhon ja keine geldliche oder andere Sonderstellung des Künstlers in der Gesellschaft abgeleitet wissen will. Der Würde des künstlerischen Standes ist es vielmehr abträglich, wenn die Künstler nur auf Gelderwerb

12) Puech, Introductions et Notes zu "Du principe ..." S.32

aus sind, ihn als Hauptantriebsfeder ihres Schaffens ansehen und das gleiche Mittel wünschen, eine 'Aristokratie des Geistes' bilden zu können. Das ist die Haltung der Künstler, die eine Kunst im Sinne Victor Cousins vertreten. Das folgendes sagte: "Die Künste nennen sich die schönen Künste, weil es ihr Ziel ist, die bewegende Empfindung des Schönen zu erreichen ohne Hinblick auf die Nützlichkeit für den Zuschauer und den Künstler" ("Les arts s'appellent les beaux-arts parce que leur but est de procurer l'émotion de beau sans regard pour l'utilité du spectateur et de l'artiste"). Wir haben bereits gesagt, daß Proudhon nicht der erste und der letzte war, der diese Auffassung vertritt, hat, wohl aber der, der am systematischsten diese Frage durchgearbeitet hat und am beharrlichsten gegen die Ansichten Cousins vorgegangen ist. Als Vorgänger Proudhons sind vor allem, wie bereits geschehen, Saint-Simon, Comte, Fourier und Ruskin zu nennen. Unter den Nachfolgern haben Guyau und Sorel Bedeutung. Guyau betont wie Proudhon die soziale Seite der Kunst, ihren Dienst im sozialen Bereich, des Künstlers Aufgabe, die Synthese zwischen dem Realen und dem Ideal zu schaffen, indem er dem Realen folgt. Auch Guyau will die Kunst nicht auf ihren engen Bereich eingeschlossen wissen, sondern fordert eine erweiterte Domäne für sie. Mit Guyau Berührungspunkte hat Sorel. Sein diese Frage betreffendes Werk heißt: "La valeur social de l'art". Sätze, wie dieser: "das Kunstwerk ist in der Tat das Resultat des Ausbruchs verborgener Kräfte, die sich langsam in der Seele des Autors unter dem Einfluß des allgemeinen Gefühls seiner Zeit angesammelt haben" ("L'oeuvre d'art est, en effet, le résultat de l'explosion de forces latentes qui se sont lentement accumulées dans l'âme de l'auteur sous l'influence des sentiments généraux de son temps") (13), erinnern deutlich an Proudhon. Sorel vertritt auch den Erziehungsgedanken der Kunst und fordert in Übereinstimmung mit Proudhon, daß die Schönheit in die Nützlichkeit hinabsteige.

In Rußland hat Proudhons Ästhetik besonders auf Tolstoi eine große Wirkung ausgeübt. Das zeigt sich schon in dessen Auffassungen über die Frau. Wie Proudhon möchte der russische Dichter sie nicht im Leben der Öffentlichkeit stehen sehen, nicht emanzipiert wissen, sondern er betont ihren Platz in der Familie als Erzieherin der Kinder, als Mittelpunkt für die ihr anvertraute kleine Gemeinschaft, die ohne sie ruiniert wird. Im ästhetischen Bereich ist es der Erziehungsgedanke, den der französische Sozialist und der russische Schriftsteller gemeinsam haben. Für Tolstoi ist die Mission der Kunst "die Verwirklichung einer brüderlichen Vereinigung zwischen den Menschen durch dieselben Gefühle". Die Kunst existiere für das Volk, und der Künstler habe sich nach den Bedürfnissen der Allgemeinheit zu richten, ihre Aspirationen auszudrücken, ihr Unglück mitzuerleiden. Diese Aufgabe könne aber die Kunst nur

13) Sorel, La valeur social de l'art, in "Revue de Metaphysique et de Morale, Mai 1901, S.251

erfüllen, wenn sie über die ganze Welt ausstrahle, wenn sie das tägliche Leben vollkommen durchdringe. Die Übereinstimmung mit Proudhon zeigt sich sogar in Tolstois Beurteilung der zeitgenössischen europäischen Kunst, die von ihm ebenfalls nur wenig Anerkennung findet.

Proudhons Zukunftsbild von der unmittelbaren ästhetischen Durchdringung des gesamten Lebensbereiches der Menschen, sodaß das Leben in seinen Gestaltungen wieder schön, wieder Kunstwerk wird, auch als Arbeit und Produktion, hat übrigens im deutschen Raum Fichte bereits vorausgesagt. Er schrieb in den 'Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters' (SW, VII, 166): "daß zweimal, zuerst durch einen besonderen Zusammenfluß von Umständen, worunter besonders einer, der nie wieder eintreten kann; ein andermal von der christlichen Kirche aus, eine Morgenröte für die Kunst angebrochen war, deren Strahlen noch bis auf den heutigen Tag in Nachbildungen fortleuchten, daß aber demohngeachtet das Wort: schöne Kunst, und besonders über die ganze Nation und alle Arbeitszweige derselben zu verbreitende schöne Kunst, bei uns eine besondere Bedeutung haben dürfte, als eben die gewöhnliche". Eben das ist auch der Gedanke Proudhons, der ihn, sicherlich ohne Fichtes Idee zu kennen, selbständig von seinen analogen Voraussetzungen aus weiterentwickelt hat. Unter anderem sind die Griechen ein historisches Beispiel dafür, daß sich Handwerk und schöne Kunst nicht immer getrennt gegenüber standen, sondern letztere das Leben des Menschen als umfassende Einheit durchtränkte, auch den Bereich des alltäglichen Nutzens; ihre Vasen waren schön und nützlich zugleich, sie waren Erzeugnisse einer 'Schönen-Gebrauchs-Kunst'.

Courbets Bild 'Le Retour de la Conference' als Beispiel der Anschauungen Proudhons von der krit. Kunst

Es wurde in dieser Arbeit wiederholt darauf hingewiesen, daß Proudhon sich auf der Suche nach Beispielen für seine ästhetischen Prinzipien und Ansichten vorwiegend auf das künstlerische Schaffen seines Freundes und Landsmannes Courbet stützt. Man hat ihm darin weitgehend Gewalttätigkeit vorgeworfen. Puech weist mehrmals darauf hin, daß nur ein Teil der Gemälde Courbets den Deutungen Proudhons wirklich entspreche, in gewisse Werke lege aber der Philosoph offensichtlich zu leichtfertig die eigenen Intentionen hinein. Vor allem zeige sich das in der Beurteilung der 'Steinklopfer' und der 'Mädchen am Ufer der Seine'. Proudhon lobt diese Hauptwerke Courbets aus dem Grunde, weil in ihnen in einer Art Antithese die Grundsätze der kritischen Kunst verdeutlicht werden. Das geschieht auf positive Weise in der Darstellung der schwerarbeitenden 'Steinklopfer', negativ in der Gestaltung der 'Seine-Fräulein', denn dieses letztere Gemälde ist ja für Proudhon die großartige kritische Sichtbarmachung der sittlichen Schäden des zweiten Kaiserreiches in Frankreich (siehe auch Kapitel VIII dieser Arbeit). Aus der ästhetischen Vollkommenheit des Bildes und aus der Tatsache, daß Courbet "auf sein Werk die gleiche Sorgfalt guter Arbeit wandte, dieselbe Leidenschaft für Genauigkeit wie in seinen anderen Malereien und auch dieselbe Sinnenlust" ("a mis dans son oeuvre le même souci de bon travail, la même passion d'exactitude que dans ses autres peintures et aussi la même tendances voluptueuse") (1) meint Puech schließen zu können, daß Proudhons Deutung des Werkes an der wirklichen Absicht des Künstlers vorbeigehe. Wir geben zu, daß Courbet zu Lebzeiten und vor allem nach dem Tode Proudhons Werke gemalt hat, auf die die Thesen des Philosophen nicht mehr paß(t)en. Aber wenn sich Proudhon einem Werk Courbets kritisch näherte und es analysierte, so muß man zugeben, daß seine Absichten sehr treffend waren und daß der Künstler es ohne weiteres reflektierend so gemeint haben könnte, wäre ihm bei seinem Schaffensprozeß jeder Gedanke ähnlich bewußt und klar geworden, wie dem nachfolgenden Kritiker Proudhon. Puech bietet auch keine andere Deutung an, sondern ihm genügt es, die Tatsache festzustellen, daß nichts im Bild darauf hinweist, daß die Interpretation Proudhons gerechtfertigt sei. Wir müssen aber Proudhon zugestehen, daß sich seine klugen und einleuchtenden Interpretationen aus sich selber rechtfertigen, solange sie den eigenen Äußerungen des Künstlers zu sei-

1) Puech, Introductions et Notes zu "Du principe ..." S. 14

nen Werken nicht widersprechen, sondern stillschweigend bei der Gestaltung zugrundegelegt haben können. Für Courbets oftmals unbewußt in die Richtung der Ideen Proudhon zielendes Schaffen spricht bereits der Umstand, daß es Proudhon bei so zahlreichen von dessen Gemälden überhaupt möglich wird, seine Intentionen aus ihnen zu erarbeiten, weil sie sich förmlich aus den Schöpfungen des Malers anbieten, was z.B. schwerlich bei den Werken des zeitgenössischen deutschen Malers Feuerbach gelungen wäre. Das allein ist entscheidend auch bei der längeren Analyse Proudhons, die er von Courbets Gemälde 'Die Rückkehr von der Konferenz' gibt.

Dieses Bild, sagt Proudhon, wurde von der Staatsgewalt als unverschämte Ruchlosigkeit angesehen, sowohl weil es die religiöse Moral beschimpfe, als auch weil es als aufreizende Verächtlichmachung eines Standes bei der Ausübung seiner öffentlichen Tätigkeit zu betrachten sei. Das Gemälde wurde daher von der Ausstellung ausgeschlossen. Proudhon billigt solche Eingriffe der Öffentlichkeit und ihrer Ordnungsträger grundsätzlich (wobei er wahrscheinlich an seine ideale 'gewaltlose' Menschengemeinschaft denkt), weil er einmal gegen jeden exklusiven Charakter der Kunst ist und weil "es neben der Frage der Kunst die Politik gibt" ("en dehors de la question d'art, il y a politique .." PA, 265). Aber wenn ein derartiges Vorgehen des Staates von in der Zeitung veröffentlichten Äußerungen begleitet wird, die den Entwurf des Künstlers (und zwar des außerordentlichsten, der vielleicht in den Jahrbüchern der Kunst Erwähnung fand) entehren, so ist diesem Vorgehen nicht mehr zuzustimmen. Proudhon, der sonst Kunstwerke dem Volk dargeboten wissen will, glaubt allerdings in diesem Falle, daß es für die Arbeit Courbets gut war, von der Veröffentlichung ausgeschlossen zu werden, denn das Publikum wäre der Idee des Werkes nicht gewachsen gewesen. Wird aber die Idee eines Kunstwerkes nicht richtig erfaßt, so ruft dieses Mißverständnis und Fehltritte hervor. (Ein Zeichen, daß der Künstler im Erfassen der grundlegenden Ideen seiner Zeit der mit ihm lebendigen Allgemeinheit voraus sein kann).

Ähnlich wie bei der Analyse der Aeneis geht Proudhon von dem sujet des Gemäldes aus. Er beschreibt zunächst, was auf dem Bilde dargestellt wird. Man sieht einige Landpfarrer, die von einer Seelsorgebesprechung zurückkommen, auf der die angeregte Unterhaltung sie alle ein wenig zum Trinken veranlaßt hat. Daher sind sie in einem angeheiterten Zustand. Wäre es des Künstlers einzige Absicht gewesen, das einfach nur darzustellen, so hätte er zuviel Mühe darauf verwendet und seine geniale Kraft vergeudet. Ein solch armes Ziel bloßer Wiedergabe entspräche einem plumpen Realismus, der sich mit photographischer Abbildung der Wirklichkeit begnügt, und das lehnt ja Proudhon für die neue Kunst ab.

Aber es handelt sich um mehr und etwas ganz anderes. Der Künstler will in

der Darstellung eine Idee verdeutlichen. Proudhon schreitet aus diesem Grunde von dem Sujet des Bildes in seiner Betrachtung weiter, um die Idee desselben zu erfassen (2): Courbet wollte die völlige Unmöglichkeit, jene bestimmte, diesen Priestern auferlegte Berufszucht einzuhalten, deutlich werden lassen. Der Priester kann in der strengen Tugend, die man von ihm verlangt, nicht verharren. Die vollkommene Moral, die durch das Gesetz gefordert und durch die Werke der Demut und durch die Versenkung in ein mystisches Ideal zu erreichen versucht wird, verwandelt sich in eine gefährliche Fallgrube. Der Priester gerät durch das Widernatürliche dieser Forderung (verstehen wir Proudhon recht; widernatürlich in einer Zeit, in der die Gnade ihre Macht verloren hat und der Mensch, wie er meint, aus der Transzendenz ganz in die Immanenz eingekehrt ist!), notwendig in Sünde und wird dadurch ein Opfer seines Berufes. Das geschieht viel häufiger, als der wirkliche Abfall vom Glauben und der Kirche.

Schon dieser Ausblick auf die Gesamtidee des Gemäldes erweist für Proudhon die Tatsache, daß Courbet ein Künstler der neuen Epoche ist und ein erster Repräsentant der von ihm geforderten realistischen-kritischen Kunst. Denn:

1. ist die Forderung nach Aktualität in diesem Gemälde erfüllt. Diese Idee, - nämlich an der Darstellung angetrunkener Pfarrer, die von einer Konferenz zurückkehren, die derzeitige Widernatürlichkeit ihrer religiösen Lebensform sichtbar zu machen, - hätte ein Anhänger der alten Schulen nicht haben und im Kunstwerk verwirklichen können, weil diese Idee erst seit der Französischen Revolution da ist. Es zeigt sich gerade an dieser Arbeit Courbets, daß ein Kunstwerk anschauliche Kritik der Wirklichkeit aus fortgeschrittenen Erkenntnissen heraus ist. Gewisse künstlerische Aussagen bleiben unter Umständen vielleicht jahrhundertlang unmöglich, bis eine dann neu heraufkommende Epoche sie notwendig hervorbringen muß.

Ist nun die im Gemälde Courbets verdeutlichte Idee, also die Widernatürlichkeit der religiösen Lebensform der Priester, nach Proudhon wahr und richtig? - Proudhon beleuchtet, um das zu zeigen, die seelische Situation der Priester seiner Zeit, um zu beweisen, daß

2. die Forderung nach Wahrheit und Richtigkeit des Dargestellten in diesem Kunstwerk erfüllt ist. Das Unglück des Priesters besteht darin, Anbeter des Ideals (in der auf S.29 aufgeführten 2. Bedeutung dieses Begriffs) und des Absoluten zu sein. In dieser Eigenschaft trifft er sich übrigens mit den romantischen und klassischen Künstlern. Was nützt es dem Priester, fragt Proudhon, wenn er zwar der 'Juwelier des Absoluten', das heißt: der Bewahrer göttlicher Geheimnissen in kostbaren Gefäßen ist, aber dabei weder Herr seiner Eindrücke

2) Anmerkung: Ich referiere im folgenden Proudhons Auffassung vom Priesterberuf, ohne sie zu kritisieren, da das nicht hierher gehört.

noch seiner Ideen sein kann? - Es ist sein moralisches Flend, Sklave des Absoluten sein zu müssen, und das bringt ihn früher oder später zu Fall. Des Priesters Dogma ist, die rein menschliche Tugend zu leugnen, ebenso wie der klassische und romantische Künstler die Schönheit eines auf die Wissenschaft begründeten Lebens leugnet. Seine Hoffnung ist ausschließlich auf die göttliche Gnade gerichtet, denn sie allein vermag ihn vor Versuchungen zu bewahren. (Ähnlich isoliert steht der Künstler in der Welt, wenn er die Ausrichtung nach der Wissenschaft flieht, um nur seinen Eingebungen zu folgen.) Während der Künstler durch sein falsches Ideal schließlich schöpferischem Unvermögen anheimfällt, führt die Theologie den Priester, dessen Leben doch seinen Brüdern zum Vorbild dienen soll, in die Unmoral. Der Heilige Geist, den der Priester in seinen Gebeten anruft, kann ihn nicht durchdringen und ihm helfen, (weil sich nach Meinung Proudhons des Menschen Offenheit zur Transzendenz hin zu völliger Immanenz geschlossen hat), weil die Urgründe der für uns Menschen maßgebenden Tugenden in uns selbst liegen. Diese warten nur darauf, von uns entfaltet zu werden. Das aber gelingt nur mit Hilfe der beiden stärksten Kräfte, die dem Menschen zur Verfügung stehen: der Arbeit und dem Studium. Das Leben der Kirche jedoch ist ein Leben der Versenkung, es ist nicht Werktag, sondern Anbetung. Die Theologie ist keine Wissenschaft, sondern sie hat ein Geheimnis zum Mittelpunkt. (Proudhon hält offenbar den alten Spruch, nach dem die christliche Lebensform in den Klöstern sich vorbildlich zu gestalten vermochte: bete und arbeite, heute nicht mehr zu verwirklichen. Statt des Gebetes ist die Quelle guter Arbeit für ihn nun die natürliche, in den Menschen gelegte Sittlichkeit: die Justice). In diesen Ausführungen will wohl Proudhon die geistlichen Tugenden keineswegs bedingungslos verurteilen, denn wo sie im rechten Geist geübt werden, hält er sie für bewundernswert. Aber diese Tugenden sind jetzt nicht mehr legitim, sie müssen wieder immaniert werden, und wo das nicht geschieht, höhlen sie sich immer mehr aus. Diese Aushöhlung ist Tatsache, und indem der Maler sie zur Verdeutlichung seiner Idee sichtbar macht, erfüllt er die Forderungen nach Wahrheit und Richtigkeit als Voraussetzung eines vollendeten Kunstwerks im Sinne Proudhons. Die religiöse Situation wird darüber hinaus zu einem Analogon für das Wesen der alten und abgetanen Kunstschulen. "Entre le prêtre, dont la conscience n'est affermie qu'en Dieu, et l'artiste, dont le génie ne se repâit que d'idéalités formelles, spirituelles, d'idoles l'analogie est complète: ils périront l'un et l'autre de la même dissolution". - PA, 268).

Wie verhält sich nun diese Tatsache zu der sittlichen Wahrheit und dem Recht (justice), das ja für Proudhon stets die oberste Instanz einer wirklichen Kunstgestaltung sein muß? - Die volle Realität ist doch nach seiner Meinung erst in der:

3. Synthese vom Geist (Idee, d. i. Wahrheit und Recht als die allgemeinen Gesetze) und Wirklichkeit (konkrete Existenz) erreicht. Courbets Gemälde wird auch dieser Forderung gerecht. Die Richtigkeit dieser Behauptung zeigt sich im Fortschreiten der Analyse Proudhons, der nun die gewonnene konkrete Wirklichkeit der sittlichen Forderungen des Rechts gegenüberstellt. Trunkenheit steht im Gegensatz zu den Pflichten, die dem Geistlichen, der Würde seines Amtes gemäß, auferlegt sind. Hier tritt also ein Mißverhältnis zwischen Existenz und Idee auf. Dieses Mißverhältnis wird nur dadurch sichtbar, daß der Künstler die Geistlichen in einer solch beschämenden Situation zeigt. Nur in dieser Entgleisung wird das Unrecht der klerikalischen Lebensregeln, denen höchstens Übermenschlichen gewachsen wären, deutlich. Die Bestimmungen der Kirche für ihre Priester widersprechen dem Recht. Diese Tatsache ließ sich nur dadurch erhellen, daß man die Priester in einer Situation zeigte, in der sie sich als ihrer hohen Würde und Bestimmung nicht gewachsen erweisen. Ein Künstler der alten Schule hatte die Wirklichkeit dadurch umgangen, daß er den geistlichen Stand im Gemälde bei einer Tätigkeit oder in einem Zustand dargestellt hätte, die diesem Amt und der mit ihm verbundenen Forderungen adäquat sind. Auf diese Weise aber diente der Künstler mit seinem Werk der Lüge und der Heuchelei, denn er spräche gleichsam, indem er die Existenz der Priester in Einklang mit den an sie gestellten Forderungen setzt, sein Ja zu dem Unrecht, Menschen eine widernatürliche Lebensform aufzuerlegen. Denn die natürlichen Gegebenheiten zeigen, daß der Mensch nur gesund und widerstandsfähig gegen das Übel ist, wenn er sich der Tätigkeit und dem Wirken für die Idee (im spezifischen Sinne Proudhons) hingibt. Dem Schlechten bleibt überall da keine Macht und kein Einfluß, wo man mit Arbeit, mit Denken und Beobachtungen ausgefüllt ist und wo man den Vorgängen in der Gesellschaft oder dem Leben der Natur gegenüber aufgeschlossen bleibt. Den Geistlichen wäre also dieses Unglück nicht passiert, meint Proudhon, wenn sie sich politischen oder wirtschaftlichen Realitäten zugewandt hätten. Die Lächerlichkeit liegt nicht in der Tatsache, daß sich die Herren zu einer Besprechung theologischer Probleme an einen Tisch gesetzt haben, sondern daß sie nachher bei der Mahlzeit in Unmäßigkeit gerieten; das zeigt, wie in den verborgenen Tiefen ihrer Seelen der Unglaube nistet. Sie sind nicht bis in die Wurzel von Gott und der Religion erfaßt, sie können es gar nicht mehr sein. Die profane Wissenschaft ist nach Ansicht Proudhons der geistlichen Wissenschaft überlegen, und die Aktivität steht über der Beschaulichkeit.

Proudhon erinnert im weiteren Verlauf der Analyse daran, daß bei den Landgeistlichen derartige fromme Zusammenkünfte zum Zwecke des Meinungsaustausches üblich sind. Dabei haben zuweilen die Teilnehmer, um zum Versammlungsort zu kommen, größere Entfernungen zu überwinden. Aus diesem

Grunde schließt sich an die Disputation selbstverständlich ein kleines Essen an. Dieses brüderliche Mahl gehört zu dem erfreulichsten, was dem Landpfarrer im Laufe seines Lebens an sinnlichen Genüssen, und zwar immer einmal wieder, geboten wird. Da lösen sich die Geister, öffnen sich die Herzen, zeigt sich aber auch der Zwiespalt zwischen bewußt gewähltem Lebensideal und intuitiver, tief verankerter Lebensfreude. Der Gegensatz zwischen Geist und Sinnen bricht auf. "Es ist die Wirkung dieser Lust, halb-religiös, halb-epikuräisch, [...], die der Autor des Gemäldes hat malen wollen ..." ("C'est l'effet de cette joie, semi-religieuse, semi-épicurienne, [...] que l'auteur du tableau a voulu peindre ..." - PA, 270). Auch die Geistlichkeit steht in dem Spannungsverhältnis der genannten Gegenstände, die das natürliche Dasein bestimmen und im menschlichen Wesen wirksam sind, obwohl sie eigentlich nach dem Willen der Kirche über das Übliche hinausgehoben sein sollte.

Es wurde oben bereits darauf hingewiesen, wie im Gegensatz zu Courbet ein Anhänger der alten Schulen ein ähnliches Thema bewältigt hätte, wobei man natürlich nicht außer Acht lassen darf, daß die Kunstgeschichte schon vielfach Beispiele ähnlicher Ansätze liefert. Proudhon nennt selbst die holländischen Maler, aber es finden sich auch in der französischen Vergangenheit solche Maler, die im Geiste Proudhons, ähnlich wie Courbet, ihre Werke schufen. Man denke an Flamands, Chardin und vor allem an Le Nain, in dessen Gemälde "Venus dans la forge de Vulcain" sich bereits der Gegensatz zwischen bloßer Schönheit und jener, die die schwere Arbeit auszeichnet, offenbart, und das trotz des mythologischen Charakters seines Themas eigentlich bäuerlichen Ausdruck besitzt. Proudhon hätte in einer Reihe von Gemälden der vorrevolutionären Epoche die Entdeckung machen können, daß die Maler oft in der Darstellung dem Leben ihrer Zeit Ausdruck gaben und dieses auf dem Hintergrund der geschichtlichen Episode aufleuchten ließen. Im allgemeinen, das kann man Proudhon zugeben, hätte ein Künstler der früheren Epochen, nur dem Ideal der Schönheit dienend, den Priester in einer idealistischen Pose verherrlicht, ohne der wirklichen Situation eines Dieners Gottes gerecht zu werden. Auf diese Weise aber wird unter den Händen eines solchen Malers die Schönheit zu bloßem Schein (siehe das Beispiel des David'schen Napoleonbildes). Courbet dagegen stellt

4. die Schönheit in den Dienst der Wahrheit, und damit erfüllt er eine weitere Forderung, die Proudhon an die kritische Kunst stellt. Hier entgeht die Schönheit dem Schein. Der Blick auf die Einzeldarstellung des Gemäldes macht das deutlich. Da ist z.B. im Vordergrund, auf einem Esel reitend, der älteste der Geistlichen dargestellt. Man sieht ihm an, daß er seit vierzig Jahren im Dienst steht, sagt Proudhon, und daß die Zeit des feurigen Glaubenseinsatzes weit hinter ihm liegt. Dieser Mann gleicht eher einem trunkenen

Silen als einem Menschen, der heiligen Idealen dient. Sein Gesicht ist feist, die Lippen haben einen sinnlichen Schwung, der fette Leib wird vom Gewand kaum gebändigt. Man könne sich kaum vorstellen, wie sich in dieser Fleischmasse die Seele überhaupt zu halten vermag. Einen ganz anderen, wenn auch nicht angenehmeren Eindruck gewinnt man von einem Vikar, der dem Reitenden links zur Seite geht. Er ist jünger, von Ehrgeiz besessen, in der kirchlichen Hierarchie aufzusteigen, um ein angenehmes Leben hinter den verschlossenen Türen der Saktistei und der Pfarrei führen zu können. In ihm ist der Hang zum Wohlleben und zur Ausschweifung vielleicht bald schon nicht mehr zu bändigen. Auf der rechten Seite der Hauptgruppe ist ein Pfarrer reifen Alters mit blauer Brille und galligem Blick dargestellt. Er macht den Eindruck eines zuchtvollen Diplomaten, eines 'Talleyrand rustique'; er empfindet den Skandal, dem er und seine Brüder ausgesetzt sind, als Nachteil für ihre Stellung in der Öffentlichkeit. Er weiß zwar, daß solche Dinge in seinem Stand unvermeidlich sind, aber er möchte den Schein nach außen hin gewahrt sehen. Hinter ihm wird in der Hauptgruppe ein vornehmer Abbe sichtbar, der Typ des gerngesehenen Gastes auf dem Schloß und in reichen Häusern, der Aussichten auf eine höhere Laufbahn im Ordinariat hat und ein gepflegter, von den Damen bewundelter Weltpriester ist. Bisher kann man ihm noch nichts Übles nachsagen, daher senkt er den Kopf in der Hoffnung, sich so den erkennenden Blicken entziehen zu können. Er bemüht sich auch, indem er den rebellischen Esel vorwärtszieht, die Rückkehr zu beschleunigen, deren Verlauf sein Taktgefühl auf die Folter spannt.

Hinter dieser Hauptgruppe wandert ein Seminarist, ganz vom Feuer der Jugend erfüllt, dessen geheimer Ehrgeiz es ist, Missionar zu werden und der davon träumt, das Martyrium auf sich nehmen zu dürfen. Durch das, was er sieht, ist er ziemlich aus dem Gleichgewicht geraten und mit liebevoller Sorgfalt stützt er einen alten, kranken Geistlichen, der den Boden mit seinem Stock schlägt, als wollte er, wie mit einem unwiderleglichen Argument, die Heiden und die Philosophen, ja alle Feinde der Kirche in zwei Hälften zerspalten. An der Seite dieser beiden ist noch ein Pfarrer ganz besonderer Art zu sehen, ein Priester von herkulischem Wuchse, mit kräftiger Figur und furchterregendem Gesicht. Dieser Geistliche wird von den Bauern bewundert, weil er kräftig ist und weil er trinkt, raucht und flucht wie sie. Diesem Herrn genügt es nicht, sein Amt zu versehen, er hat sich auf profane Werke geworfen, er ist Kaufmann, handelt mit Holz, Getreide, mit Getränken und Pferden. Im 12. Jahrhundert, meint Proudhon, wäre er Begründer der Inquisition geworden, hätte sich an die Spitze eines Kreuzzuges gegen die Häretiker gestellt und Befehl zur Ermordung der Besiegten ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht erteilt. Sein Unglück ist es, nach Voltaire geboren zu sein und im Zeitalter der

Gerechtigkeit und der Philosophie zu leben. Im Augenblick ärgert ihn die Weichheit seiner Brüder, und diesem Ärger gibt er mit so wilder Gebärde Ausdruck, daß ihm der Hut zu Boden gefallen ist und der Hund des Dekans ihn erschrocken anklafft.

Der Maler hat also eine erstaunliche Vielfalt an Gestalten des geistlichen Standes in seinem Gemälde vereinigt. Auf diese Weise entstand ein fast lückenloses Bild vom inneren Elend der Geistlichkeit. An jeder der zumeist abschreckend wirkenden Gestalten zeigt sich, daß die Schönheit jedem Schein entgeht, wenn sie der Wahrheit dient, anstatt sich nur der Form und einem lügnischen Ziel der Idealisierung von Gegebenheiten unterzuordnen. Zugleich steigert sich die Ausdruckskraft einer künstlerischen Aussage, wenn nicht ein blaßes Ideal hinter dem Kunstwerk steht, sondern die Absicht, im Werk der Wahrheit und der Gerechtigkeit eine Bresche zu schlagen. In der krassen Schilderung einzelner Priestertypen tritt die Schönheit völlig zurück zugunsten der Wahrheit, auf deren Boden wiederum allein die vollkommene Darstellung der Idee des Kunstwerks möglich ist. Die Häßlichkeit des Dargestellten läßt umso deutlicher werden, daß Schönheit nur die Wirklichkeit besitzt, die zugleich gut und richtig ist. Hätten die Priester auf dem Bild die Gesichter von Engeln und Heiligen, wären sie in Gestalt und Begebenheit weniger menschlich und nicht als gefallene gestaltet, so wäre zwar eine formell 'schöne' Wirkung und eine entsprechende Gefühlsqualität im Betrachter erreicht worden, aber die eigentliche Idee nicht hervorgetreten. Wo Kunst nur sich selber dient und Schönheit zum Selbstzweck wird, verlieren beide den Zusammenhang mit der Wirklichkeit und zielen ins Leere. Beides hat Courbet hier vermieden durch eine geniale Beobachtung der Einzelheiten und eine rücksichtslose Wiedergabe dieser Beobachtungen. Eine so angewandte Kunst entreißt die Schönheit der Gefahr, bloßer Schein zu sein, und entzieht zugleich der Schönheit die Möglichkeit, die Tendenz zu verfolgen, sich selbst als Endziel künstlerischer Tätigkeit anzusehen.

Courbets Gemälde erschöpft sich nicht in der vielseitigen Charakterisierung der Landgeistlichkeit. Das wäre eine zu schmale Basis für die Erfüllung der nun zu betrachtenden letzten Forderung Proudhons an die neue Kunst:

5. Bezug auf die Gesellschaft. Die Geistlichen repräsentieren nur einen Teil der Gesellschaft. Im vorliegenden Fall wird die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft dadurch deutlicher, daß dem Stand der Geistlichkeit der des Bauern gegenübergestellt ist.

Hinter den Pfarrern sieht man die Wirtschafterinnen, die bei dem Mahl gedient haben. Das Dasein dieser Frauen ist besonders zweideutiger Natur und insofern ein Spiegel der sittlichen Lage ihrer Herren. Sie sollen weder die Geliebten der Geistlichen noch ihre Ehefrauen sein, jedoch mehr als Dienstmäd-

chen, meint Proudhon. In Wahrheit sind es traurige Gesellschafterinnen. Der Zug bewegt sich an einer alten Rotbuche vorbei, an der hinter einem Gitter eine Statue der Unbefleckten Jungfrau aufgestellt ist. Daneben am Wegrand sehen ein Bauer und seine Frau dem ganzen Schauspiel zu. Sie haben ihre Feldarbeit einen Augenblick unterbrochen. Der kräftige Bauer, grob und ungebildet, ist schon völlig ein Kind seiner Zeit. Er hat nie etwas gelesen, er verlangt auch nicht darnach. Er kennt weder Voltaire noch Rousseau. Für ihn sind die Künstler und die Philosophen gleichermaßen bedauernswerte Geschöpfe. Sein positiver, auf das Praktische gerichteter Geist hat das Gesetz des Himmels beiseite geworfen. Seine Bindung an den Klerus ist gefallen. Er ist der fleischgewordene Realismus. Wie er die heiligen Männer im Zwiespalt der durch ihre Kleidung ausgedrückten Würde und der Tatsache ihres betrunkenen Zustandes sieht, muß er lachen. Welch großartige Sicht der Gesellschaft offenbart sich in dieser Gegenüberstellung! Proudhon weist darauf hin, daß die Geistlichkeit, was ihre Religion betrifft, aufrichtig ist. Sie haben zweifellos das Gesetz Christi. Dennoch sind sie dem Stand eines Bauern gegenüber im Nachteil. Hinter dessen Gegenwärtigkeit bleiben sie durch ihre Bindung an ein historisches, veraltetes Lebensideal weit zurück. In den Jahrhunderten, da die Kirche Vormund und Mutter des Staates war, da die Moral vom autoritativen Kult ihrer Gesetze lebte, hätte sich die Kritik Courbets erübrigt. Sie wäre unzeitgemäß gewesen. Jetzt hat der Gesetzgeber das kirchliche Amt unter seine Obhut genommen. Das rein menschliche Recht hat sich zum Herrn und Meister des kanonischen Rechtes aufgeschwungen. Das Gewissen diktiert die moralischen Gesetze, nicht der Himmel. Und seitdem erweist sich die den Priestern anempfohlene Lebensform als unmoralisch. Die Geistlichen unterscheiden sich von anderen Sterblichen durch die Vermischung einer sehr fragwürdigen Tugend mit der Energie eines Glaubens, mit Hilfe dessen sie hoffen, die Leidenschaften und das Fleisch, die Welt und den Teufel und alle Schwierigkeiten bannen zu können. Die Antwort der Natur auf die Überbewertung eines ihr fremden Ideals führt dazu, daß die Geistlichen, die in sich die Liebe zu der Welt des Himmels erzwingen wollen, erst recht sich in Sinnlichkeit verstricken, denn schließlich und endlich hat auch die Priester der aktive, willensbestimmte Geist des Jahrhunderts erfaßt. Sie lieben zwar das Wohlleben und die Nichtstuerei, aber um sich nicht schämen zu müssen, betonen sie, daß die Menschen wie alle anderen sind, und ihre Sünden noch keinen Anlaß geben, ihre Gesetze abzulehnen. (Proudhon ist in all diesen Beurteilungen offensichtlich ganz ein Kind seines Jahrhunderts. Die Liebe ist ihm nicht Gotteskraft, sondern ein von Menschen geschaffenes, der Zeit fremdes Ideal. Die Gesetze des Christentums haben für ihn den Charakter reiner von der Kirche geformter Vorschriften, sie sind ihm nicht Gesetze Gottes). Je mehr aber die

Priester sündigen, desto stärker wird ihre Einbildung, sie könnten durch die praktische Anwendung der Sakramente sich retten. Dieser Idee einer äußerlichen Beruhigung unterliegen sie eines Tages so sehr, daß sie alle Übungen der Frömmigkeit und der moralischen Vorschriften beiseite schieben.

Sicher und mit sich im Einklang steht dagegen der Bauer am Wegrand, ein Symbol seines Zeitalters und in seiner groben Gesundheit und im Spott über die Pfarrer eine lebendige Anklage für alle, die ein veraltetes Ideal nicht fallen lassen und sich der neuen Zeit verschließen. Courbet hat hier zwei Stände der Gesellschaft seiner Zeit konfrontiert und allein dadurch, daß er sie gegeneinander stellte, Kritik an der Gesellschaft geübt und so seine Kunst um einen weiteren Sinn bereichert.

Wenn aber der Maler der neuen Kunst dient, weil er die Gesellschaft darstellt und kritisiert, hat er im vorliegenden Fall, so fragt sich Proudhon schließlich, auch der Forderung genügt, daß die Kunst Ausdruck der Gesellschaft sein soll? Auf dem Gemälde ist zwischen den Geistlichen und dem Bauern noch eine Mittelgestalt, die den Übergang vom alten Ideal zum neuen symbolisieren könnte: es ist die Frau des Bauern, die wie er zum arbeitenden Stand gehört, aber, von den Vorstellungen ihrer Kindheit beherrscht, noch an die göttliche Liebe glaubt. Daher wird sie durch dieses Erlebnis schmerzlich bewegt, ist betrübt über den Spott ihres Mannes und bittet Gott, seinen unwürdigen Dienern zu verzeihen, die sie verspricht, trotz allem als Gnadenhüter weiter anzuhören. Das ist offenbar die Lage in Frankreich zur Zeit Courbets. Die Menschen haben sich noch nicht alle entschieden, noch nicht alle vom Vergangenen abgewandt und dem Neuen erschlossen. Die neue Ordnung ist erst im Begriff zu entstehen. Viele werden wie diese Bäuerin im inneren Umbruch stehen und die beiden auseinanderklaffenden Hälften der Gesellschaft durch ihre noch schwebende Haltung und durch ihren Platz in der Mitte verbinden.

Es hätte sich also in den Gestalten dieses Gemäldes die Gesellschaft der Zeit selbst wiederfinden können. Sie spiegelt sich darin als Ausdruck ihrer im Seelischen allmählich vorgehenden Verwandlung vom Einst zum Zukünftigen und ist dargestellt in den verschiedenen Einzeltypen mit ihrer vielfachen Charakterisierung, kritisiert in dem Gegensatz zwischen der im Bild eingefangenen Existenz der Priester und dem von ihnen geforderten Lebensideal. Dieser Gegensatz aber resultiert aus der unnatürlichen Vergewaltigung, die dieses Ideal dem Menschen auferlegt.

Nach Proudhons Meinung ist Courbet gerade in diesem Gemälde im umfassenden Sinne den Prinzipien der kritischen Kunst gerecht geworden und hätte es insofern verdient, daß sein Werk in Museen und Akademien gezeigt worden wäre. Die Allgemeinheit verschloß sich, indem sie diesen Künstler ablehnte, einem berufenen Interpreten des Gesetzes und dem Deuter der Zeit, sie bringt

sich damit um den Gewinn, in einem Kunstwerk sich selbst dargestellt zu sehen und weicht dem Ruf zu ästhetischer Mitverantwortung aus.

Es wird in dieser genauen und wohlgedachten Analyse deutlich, daß Proudhon nicht bei der Aufstellung von Theorien stehen bleibt, sondern daß er diese Theorien schon im Hinblick auf ihre praktische Anwendbarkeit entfaltet und daß er es versteht, an konkreten Kunstwerken sie zu verdeutlichen und auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen. Was bei der Aeneis - Analyse hinsichtlich der Grundlagen jeder echten Kunst überhaupt geschehen ist, das wurde in dieser Analyse des Courbet'schen Gemäldes speziell auf die Prinzipien der 'kritischen Kunst' ausgeführt: die (ohne Vergewaltigung der Tatsachen erreichte) Selbstbewährung einer rein gedanklichen Konzeption an einem konkreten Beispiel zu zeigen und sich damit selbst zu beweisen, daß die Theorie nicht im Formellen erschöpft ist, sondern erst bei nachgewiesener erfolgreicher Anwendbarkeit ihren eigentlichen Wert gewinnt. Diese Einstellung zum Praktischen ist für den Ethiker Proudhon charakteristisch, sie steht im Gegensatz zu einer Haltung, wie sie z.B. Kant in seinem Philosophieren einnimmt, dessen Fragestellung nicht nur vom Formalen ausgeht, sondern auch oft darin verharret. Im folgenden wollen wir die Eigenart der Proudhonschen Ästhetik gerade dadurch noch einmal klar aufleuchten lassen, daß wir sie der Ästhetik des Königsberger Philosophen gegenüberstellen.

X. KAPITEL

Vergleich der kritischen Ästhetik Proudhons mit der Ästhetik Kants

Im Rahmen dieser Arbeit wird natürlich nicht eine Darstellung des Systems der ästhetischen Prinzipien Kants gegeben, weil das bereits an anderer Stelle hinreichend geschehen ist, sondern es handelt sich darum, Kants in seiner 'Kritik der Urteilskraft' niedergelegten Anschauungen mit denen zu konfrontieren, die Proudhon für seine eigene Auffassung der Ästhetik gewonnen hat. Die Fragestellung lautet also, worin stimmen beide Systeme überein und in welcher Hinsicht zeigen sich grundsätzliche Verschiedenheiten?

In Angleichung an die vorangegangene Kapitelordnung ergeben sich daher drei weitere Abschnitte:

1. Die ästhetischen Vermögen bei Kant im Hinblick auf Proudhons Anschauungen
 - a) Beurteilung des Schönen
 - b) Schöpfung des Schönen
2. Das Schöne bei Kant und Proudhon
3. Beurteilung der Auffassung Kants von der Kunst verglichen mit der Proudhons.

Bereits in der Anlage des Stoffes zeigen sich deutliche Verschiedenheiten. Bei Kant nehmen die Ausführungen über das ästhetische Vermögen einen viel wichtigeren Platz ein als in Proudhons Darlegungen. Innerhalb dieses Vermögens ist bei Kant das der Erfassung des Schönen wesentlicher als das der Hervorbringung. Darum bleibt seine Darlegung über die Kunst an Ausdehnung weit hinter derjenigen Proudhons zurück. Kants Fragestellung ist, gemäß seines fast ausschließlichen Strebens nach formaler Gültigkeit, überhaupt mehr allgemein-theoretisch gehalten, wenn man sie mit der Fragestellung Proudhons vergleicht. Wir wiesen bereits darauf hin, daß dieser immer von der praktischen Verwendbarkeit eines theoretischen Ansatzes ausgeht. Daher betrachtet er seine Ausführungen über die ästhetischen Vermögen und über das Schöne nur als die, wenn auch wichtige Behandlung einer Vorfrage des eigentlichen Anliegens, das in seinen Ansichten über die Kunst und ihre Aufgabe in der menschlichen Gesellschaft gipfelt. Trotz dieser deutlichen Verlagerung des Schwerpunktes in beiden Systemen finden sich genug Berührungspunkte, ja Übereinstimmungen neben den unleugbaren Gegensätzen. Kant tritt unserer Meinung nach nicht als klarer Gegenpol zu Proudhon in Erscheinung wie Schelling mit seiner rein idealistischen Ästhetik, sondern steht vielmehr zwischen beiden vermittelnd.

1 a) Das Vermögen der Beurteilung des Schönen ist für Kant der Geschmack. Er meint aber nicht den bloßen Sinnengeschmack am Angenehmen, der auf einem Privatgefühl basiert und jedes Urteil auf eine einzelne Person einschränkt, sondern den 'Geschmack am Schönen' oder den 'Reflexionsgeschmack', wie er ihn auch nennt. In Hinsicht auf das Angenehme gilt für Kant: ein jeder hat seinen eigenen Geschmack (KdU, §4, 7/8). Die Urteile aus diesem Sinnengeschmack sind ohne alles Prinzip. Dem eigentlichen Geschmacksurteil hingegen fehlt zwar ein objektiv - allgemeingültiges Prinzip, das die Erkenntnisurteile besitzen, aber Kant weist ihm ein subjektiv-allgemeingültiges Prinzip zu, mit Hilfe dessen es zu bestimmen fähig sei, was gefalle oder mißfalle.

Worauf gründet sich denn dieses Prinzip? Kant selbst untersucht das Geschmacksurteil nach den vier Momenten der Qualität, der Quantität, der Relation und der Modalität, weil "im Geschmacksurteil immer noch eine Beziehung auf den Verstand enthalten" ist (KdU, §1, Anm. 1), und daher für diese Untersuchung die logischen Funktionen mit Recht zur Anleitung dienen können. Es zeigen sich aber trotz dieses deutlichen Hinweises auf die theoretische Vernunft im Verlauf der Analyse zunächst nur jene Eigenschaften des ästhetischen Urteils, die es rational als völlig unbestimmbar, als begrifflich nicht fixierbar erweisen.

Kants Analyse ergibt folgendes Bild des Geschmacks: Seine Quellen sind verborgen, ein objektives Prinzip des Geschmacks ist nicht möglich, das Geschmacksurteil steht im Gegensatz zum logischen Urteil, weil sich darin nicht eine "Vorstellung des Menschen durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnisse, sondern durch die Einbildungskraft[...] auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben" bezieht. Das Geschmacksurteil ist also ästhetisch (im allgemeinen Sinne dieses Begriffs); d.h. nach Kant, sein "Bestimmungsgrund kann nicht anders als subjektiv" sein (KdU, §1).

Kant gibt dem im Geschmacksurteil reflektierten Gefühl der Lust oder Unlust den Namen Wohlgefallen. Dieses Wohlgefallen ist interesselos, denn die Existenz eines Gegenstandes, der dieses Wohlgefallen erregt, steht bei der Frage, ob etwas schön sei oder nicht, außerhalb jeder Diskussion. Darin unterscheidet sich das ästhetische Wohlgefallen vom Wohlgefallen am Angenehmen und am Guten. Beide sind mit Interesse verbunden. Das Angenehme erweckt Begierde, "es vergnügt. Es ist nicht ein bloßer Beifall, den ich ihm widme, sondern Neigung wird dadurch erzeugt" (KdU, §3). Dieses Wohlgefallen an der Existenz des Gegenstandes nennt Kant Interesse, und nicht allein das Angenehme führt ein solches mit sich, sondern auch das Gute. "Denn das Gute ist das Objekt des Willens [...] . Etwas aber wollen und an dem Dasein desselben Wohlgefallen haben, d. i. daran ein Interesse nehmen, ist identisch" (KdU, §4). Nur das

Wohlgefallen am Schönen ist völlig frei, denn "weder das Interesse der Sinne, noch das Interesse der Vernunft zwingt den Beifall ab". Das Wohlgefallen am Angenehmen setzt Neigung voraus, das am Guten erzeugt Achtung, allein dem Schönen erteilen wir Gunst, es gefällt bloß, läßt also den Menschen in Freiheit urteilen, ohne welche es unmöglich ist, Geschmack zu beweisen und etwas für schön zu erklären. Kants Definition des Geschmacks heißt demnach wörtlich: Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse (KdU, §5).

Wie gewinnt denn Kant für dieses Beurteilungsvermögen, das er im Gegensatz zu dem völlig willkürlichen (Sinnen-)Geschmack Reflexionsgeschmack nennt, ein wenn auch subjektives Prinzip? (Ein objektives ist, wie er meint, nur für die Erkenntnisurteile nachzuweisen). Unter welche Regeln ist das Geschmacksurteil zu bringen? - In dem Beisatz 'ohne alles Interesse', der doch die Freiheit des Wohlgefallens im Geschmack von jedem Zwang betont, liegt erstaunlicherweise zugleich der Keim für die Auffindung der Regel, des Prinzips im Geschmacksurteil. Ein Wohlgefallen nämlich, so argumentiert Kant weiter, das sich auf kein Interesse, keine "Neigung des Subjekts" bezieht, für das keine Privatbedingung als Grund anzuführen ist, muß einen Grund in etwas haben, was allen Menschen gemein ist und dazu berechtigt, "jedermann ein ähnliches Wohlgefallen zuzumuten". Darin zeigt sich also das Geschmacksurteil, obwohl ästhetisches Urteil, doch dem logischen ähnlich, weil man bei beiden "die Gültigkeit für jedermann voraussetzen kann." Allerdings ist die 'Voraussetzung' im ästhetischen Bereich streng genommen nur eine Forderung. Ich kann es jedermann ansinnen, daß er meinem Geschmacksurteil zustimme. Diese Gültigkeit resultiert nicht aus Begriffen, von denen es "keinen Übergang zum Gefühl der Lust oder Unlust" gibt. Das Geschmacksurteil besitzt daher nur eine subjektive, aber doch allgemeine Gültigkeit. Wenn der Mensch etwas für schön hält, so schränkt er dieses Urteil nicht durch ein 'für mich' ein, wie er es notwendig bei einem aus dem Sinnengeschmack entsprungenen Privatgefühl tun muß, sondern da es ihm nicht nur gefällt, sondern er es schön nennt, fordert er Zustimmung von allen zu seinem Urteil. Er kann dann gar nicht mehr jedem seinen eigenen Geschmack zugestehen, das hieße auf ein ästhetisches Urteil ganz verzichten, weil es dann keinen Geschmack, kein Beurteilungsvermögen des Schönen gäbe.

Was folgt nun aus der Tatsache, daß das Geschmacksurteil auf keinem Begriff beruht und nicht auf Erkenntnis des Objekts hinzielt, daher kein objektiv-allgemeines Urteil genannt werden kann, sondern nur ein subjektiv-allgemeines? Die "ästhetische Allgemeinheit, die einem Urteil beigelegt wird, muß von besonderer Art sein", denn sie wird trotzdem "über die ganze Sphäre der Ur-

teilenden ausgedehnt". Da es nicht durch den Begriff festgelegt ist, kann das ästhetische Urteil immer nur ein einzelnes Urteil sein. Kant gibt ein Beispiel: "Die Rose, die ich anblicke, erkläre ich durch ein Geschmacksurteil für schön". Dagegen ist das Urteil: "die Rosen überhaupt sind schön" mehr als ein ästhetisches Urteil. Es ist "ein auf einem ästhetischen Urteil gegründetes logisches Urteil". "Die Rose ist angenehm" ist zwar auch ein ästhetisches und einzelnes Urteil, wie Kant hinzufügt, aber es ist kein Geschmacksurteil, sondern nur ein Sinnenurteil, weil die "Quantität der Allgemeinheit (Gültigkeit für jedermann)" ihm fehlt (KdU, §8). Das Geschmacksurteil ist also ein einzelnes Urteil, es beurteilt das Objekt nie nach den Begriffen, daher steht uns keine Regel zur Verfügung, mit Hilfe derer wir jemanden zu bestimmen vermöchten, etwas schön zu nennen. Hat man aber einen einzelnen Gegenstand oder eine Einzelvorstellung einmal ins Auge gefaßt und beurteilt man ihn (oder sie) als schön, so weiß man, daß dieses Urteil auf keinem Privatgefühl basiert, sondern auf einer 'allgemeinen Stimme' beruht, aus der man den "Anspruch auf den Beitritt von jedermann" herleitet. Das Geschmacksurteil vermag nicht durch Gründe 'jedermanns Einstimmung' zu erzwingen, (das "kann nur ein logisch allgemeines"), aber es fordert das Vorhandensein einer 'allgemeinen Stimme', woraus es möglich wird, ein ästhetisches (d.h. subjektives) Urteil zu fällen, welches dennoch zugleich für jeden Menschen gültig angesehen werden kann, (denn das käme eigentlich nur einem logischen Urteil zu). Kant trennt das Geschmacksurteil also deutlich von einem willkürlichen Sinnenurteil, indem er es als ästhetisches Urteil trotzdem aus der Gruppe dieser heraushebt und es dem logischen annähert. Dabei ist es wichtig, das interesselose Wohlgefallen, durch das der Geschmack etwas für schön hält, der Verwechslung mit der bloßen Lust am Angenehmen auch durch den Nachweis zu entziehen, daß dieses Wohlgefallen erst eintritt, weil der Beurteilende in der gegebenen Vorstellung in einen Gemütszustand versetzt wird, der sich allgemein mitteilen läßt. Denn die allgemeine Mitteilbarkeit liegt dem Geschmacksurteil als subjektive Bedingung zugrunde. Was ist das aber für ein Zustand, der sich allgemein mitteilen läßt? - Kant nennt ihn das "freie Spiel der Erkenntnisvermögen", der Einbildungskraft und des Verstandes. Dieses freie Spiel entsteht, wenn "eine gegebene Vorstellung auf Erkenntnis überhaupt" bezogen wird. Frei nennt Kant dieses Spiel deswegen, weil "kein Begriff es auf eine bestimmte Erkenntnisregel einschränkt". Für jede volle Erkenntnis ist es erforderlich, daß Einbildungskraft und generalisierender Verstand zusammenstimmen. Wenn also dieses Verhältnis die Grundlage einer jeden vollen Erkenntnis bildet, so muß dieses subjektive Verhältnis wohl auch für jedermann gelten und allgemein mitteilbar sein. Die Lust an der Harmonie der Erkenntnisvermögen folgt erst der subjektiven Beurteilung des Gegenstandes, und die

subjektiv allgemeine Gültigkeit des Wohlgefallens leitet sich erst aus der Allgemeinheit dieser subjektiven Bedingungen der Beurteilung von Gegenständen ab. Das "freie Spiel der Gemütskräfte" aber empfindet der Mensch als zweckmäßig und harmonisch; sein Bewußtsein wird durch diese Empfindung belebt, woraus sich die Lust, das Wohlgefallen im Geschmacksurteil bildet. Doch unterscheidet sich diese ästhetische Zweckmäßigkeit von der logischen Zweckmäßigkeit dadurch, daß sich erstere auf keinen bestimmten Zweck beziehen kann, weil das ästhetische Gefühl von keinen Begriffen bestimmt wird. Das Spiel der Erkenntniskräfte im Subjekt besitzt nur eine formale Zweckmäßigkeit, deren Bewußtsein dennoch ausreicht, die ästhetische Lust zu wecken, die ihrerseits wiederum darauf ausgeht, dieses Spiel der Erkenntniskräfte und die ihm zugrundeliegende Vorstellung zu erhalten. Das a priori der Urteilskraft ist nicht die Lust, sondern "die Allgemeingültigkeit dieser Lust, die in der bloßen Beurteilung eines Gegenstandes im Gemüte als verbunden wahrgenommen wird" (KdU, § 37). Die Lust am Schönen, die keine "Lust des Genusses oder der gesetzlichen Tätigkeit" ist, nennt Kant eine Lust der 'bloßen Reflexion', und dieses Wohlgefallen darf jemand deswegen allen Menschen 'ansinnen', weil es bei allen Menschen auf den gleichen Bedingungen beruhen muß, denn diese Bedingungen sind die subjektiven einer Erkenntnis überhaupt. Die Erkenntnisvermögen stehen beim Geschmack überall im gleichen Verhältnis zueinander, wie es der "gemeine und gesunde Verstand" erfordert.

Die durch die ästhetische Beurteilung ins Spiel gesetzten Erkenntniskräfte bewirken aber eine Lust, deren Grund nicht nur den Charakter der Allgemeingültigkeit, sondern auch der allgemeinen Mitteilbarkeit hat. Das setzt nach Kants Meinung einen Gemeinsinn voraus. Ohne diesen kann kein Geschmacksurteil gefällt werden. Der Geschmack ist in der Tat eine Art 'sensus communis', nicht gleichzusetzen mit dem 'gemeinen Menschenverstand', den man auch so bezeichnet, sondern eher als Idee eines gemeinschaftlichen Beurteilungsvermögens zu verstehen. Kant unterscheidet also den 'sensus communis aestheticus' (d. i. Geschmack) vom 'sensus communis logicus' (d. i. gemeiner Menschenverstand) (KdU, § 40, Anm. 2). Der 'sensus communis aestheticus' ist nach einer weiteren Definition Kants: "das Vermögen, die Mitteilbarkeit der Gefühle, welche mit gegebener Vorstellung verbunden sind (ohne Vermittlung der Begriffe); a priori zu beurteilen". "Eine Vorstellung wiederum teilt sich nur dann nicht als Gedanke, sondern als inneres Gefühl eines zweckmäßigen Zustandes des Gemüts mit, wo die Einbildungskraft in ihrer Freiheit den Verstand erweckt und dieser ohne Begriffe die Einbildungskraft in ein regelmäßiges Spiel versetzt" (KdU, § 40).

Der ästhetische Gemeinsinn besitzt allerdings nur 'regulativen' Charakter, nur 'exemplarische' Gültigkeit, er ist eine 'idealistische Norm', eine ästhetische

Idee, welche als solche von den theoretischen Ideen dadurch verschieden ist, daß sie sich nicht auf einen Begriff bringen läßt. Die ästhetischen Ideen sind Anschauungen der Einbildungskraft, die auf "dem Grunde des Übersinnlichen", einem nur "gedachten Substrat", ruhen (KdU, § 57, Anm. 1).

Der Geschmack und das aus ihm resultierende Urteil weist also zwei sich widersprechende Eigentümlichkeiten auf. Einmal gehört es zu seinem Wesen, daß er kein objektiv a priorisches Prinzip besitzt und ihm kein Begriff zugrundeliegt, aus dem sich etwas erkennen und mit dem sich etwas beweisen läßt. Andererseits beansprucht er in seinem Urteil notwendige, allgemeine Gültigkeit. Beide Eigentümlichkeiten konstituieren erst nach Kants Auffassung das Geschmacksurteil. Wäre ein objektives Prinzip vorhanden, so fiel das Geschmacksurteil mit dem Erkenntnisurteil zusammen. Könnte sich aber kein Prinzip - nicht einmal ein subjektives Prinzip des Geschmacks nachweisen lassen - so wäre wiederum kein gültiges Geschmacksurteil möglich, weil es dann mit dem bloßen privaten Sinnenurteil identisch wäre. Dieses subjektive a priorische Prinzip besteht darin, daß sich das Geschmacksurteil, wenn auch auf keinen bestimmten Verstandesbegriff, so doch auf einen unbestimmten bloßen Vernunftbegriff bezieht, nämlich die Idee des Übersinnlichen in uns ("als das übersinnliche Substrat der Menschheit") (KdU, § 57).

Kants Auffassungen des Geschmacks stimmen mit dem Proudhonschen Bild vom 'goût' weitgehend überein. Beide betonen die Freiheit dieses menschlichen Vermögens, die Undefinierbarkeit des ästhetischen Gefühls. Sowohl bei Proudhon als auch bei Kant wird das ästhetische Beurteilungsvermögen im Subjekt verankert, wobei besonders auffällt, daß auch Kant darin eine allgemeinemenschliche Fähigkeit sieht. Beide Philosophen betonen die Schwierigkeiten allgemeingültiger Geschmacksregeln. Mit gleicher Entschlossenheit wie Proudhon fordert Kant, daß der Geschmack aber dennoch nicht individueller Willkür überlassen werden dürfe, sondern sich aus ihm ein Urteil mit dem Anspruch auf allgemeine Gültigkeit bilden lasse. Der entscheidende Trennungsstrich zwischen beiden Theorien findet sich erst bei der Frage, woher diese Bindung des an und für sich ganz regellosen, subjektiven Vermögens zu gewinnen ist. Proudhon bindet den 'goût' an etwas außerhalb des Subjekts, an das faktische Sein; er stellt also dem Geschmack die Vernunft gegenüber (raison), die auf letzteres bezogen ist. Das rein Subjektive im Erfassen des Schönen bedarf für ihn, um sich recht und eigentlich entfalten zu können, der Erkenntnis der Wirklichkeit und des Gegenstandes. Kant dagegen, der das Geschmacksurteil zwar auch als auf eine Einzelbetrachtung sich richtend ansieht, behauptet nicht allein den rein subjektiven Charakter des ästhetischen Gefühls, sondern verlegt auch dessen Begründung und Sicherung, nämlich die empfundene Zweckmäßigkeit und die im Gemeinsinn möglich werdende allgemeine Mit-

teilbarkeit des Gefühls, in den Raum des Subjekts und trennt so die logische Zweckmäßigkeit von der ästhetischen. Kant hält im Gegensatz zu Proudhon die Erkenntnis des Gegenstandes für das Zustandekommen des Geschmacksurteils nicht für nötig. Die Erkenntniskräfte werden nach ihm beim Erfassen des Schönen nur in ein ganz bestimmtes Spiel miteinander gebracht. Kants ästhetisches Prinzip weist sich also durch seinen rein subjektiven Charakter aus, was nach der Grundeinstellung des Philosophen zur Wirklichkeit nicht verwundern kann. Für Kant unterliegt ja auch die Erfassung der Natur als Objekt unserer Sinne einem rein immanent menschlichen Vermögen, dem Erkenntnisvermögen, für das unser Verstand gesetzgebend ist. Was Kant das Objektive nennt, liegt also niemals, wie man vom Namen her annehmen sollte, im Gegenstand, (jedenfalls nicht allein im Gegenstand, der uns in seinem 'an sich' verschlossen bleibt,) der erfahren oder vorgestellt wird, sondern im transzendenten Subjekt selbst, das aus sich die bindenden Regeln der Fassung irgendwelcher Gegebenheiten nimmt.

b) In der Beurteilung und im Erfassen des Schönen erschöpft sich das ästhetische Vermögen nicht. Kant behandelt wie Proudhon auch das Vermögen der Schöpfung des Schönen, das von Proudhon mit 'création' bezeichnet wird. In der Kritik der Urteilskraft, §48, sagt Kant wörtlich: Zur Beurteilung schöner Gegenstände, als solcher, wird Geschmack, zur schönen Kunst aber, d.i. zur Hervorbringung solcher Gegenstände, wird Genie erfordert".

Kant definiert Genie: als "die angeborene Gemütsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regeln gibt"(KdU, §46). Denn Genie ist eine 'Naturgabe', ein 'angeborenes produktives Vermögen des Künstlers' und gehört zur Natur. Sich selbst vermag die Kunst keine Regel zu geben, denn sie ist nicht 'mechanische Kunst', keine 'Kunst des Fleißes und der Erlernung', sondern 'schöne Kunst', d.h. "das Urteil über die Schönheit ihres Produkts kann nicht von irgendwelcher Regel abgeleitet werden, die einen Begriff zum Bestimmungsgrund hat". So legt also Kant auch die Regel der Produktion des Schönen in das Subjekt, durch das hindurch die 'Natur', d.i. das übersinnliche Substrat der Summe der faktischen Erscheinungen, wirkt. Das Produkt des Genies ist demnach immer ein ohne bestimmte Regel Hervorgebrachtes. Geschicklichkeit, die zu erlernen ist, widerspricht der Forderung nach Originalität, die Kant als erste Eigenschaft des Genies aufstellt. Gleichwohl muß das Produkt des Genies ein Muster sein, das anderen Künstlern zum Richtmaß oder als 'Regel der Beurteilung' dienen kann. Kant sieht nämlich ein, daß es auch originalen Unsinn geben kann, und darin zeigt sich wiederum seine vermittelnde Stellung zwischen Proudhon und Schellings Standpunkt. Wie er also die Beurteilung des Schönen jeder individuellen Willkür (im Sinne von Künstlern wie Zola) zu entziehen bemüht war, so suchte er auch die Bindungen für den das

Schöne hervorbringenden Künstler zu finden. Allerdings bleibt nach Kant dem Genius selbst völlig verborgen, wie er sein Produkt zustandebringt. Er kann es niemandem begreiflich machen oder gar wissenschaftlich erklären, weil es ihm selbst nicht bewußt wird. Der Künstler kann die Regeln der Herstellung eines Kunstwerks nicht weitergeben, aber sein Werk selbst ist die Regel, sein Werk gibt als Muster den anderen gültige Maßstäbe. Kant betont einschränkend, daß die Maßstäbe, die die Natur durch das Genie gibt, nur für die 'schöne Kunst', nicht aber für andere Arten von Kunstfertigkeiten oder für die Wissenschaft gelten.

Ein Genie ist nicht, wie Kant gegen Batteux ausführt, wer nur nachahmt, sei es das Werk eines Vorangegangenen oder ein Ding der Natur. Lernen ist aber nach Kants Auffassung nichts anderes als Nachahmen, daher kann man nicht einmal dem fähigsten Gelehrten Genie zusprechen. (Hier hätte Kant einschränkend 'künstlerisches Genie' sagen sollen, um seinen Nachfolgern nicht die Handhabe zu geben, nur geniale Künstler gelten zu lassen, obwohl es doch auch geniale Denker, Staatsmänner oder Wissenschaftler gibt). Für Kant sind die großen Errungenschaften der Gelehrten zu erlernen. Dichten aber z. B. kann man nicht erlernen. In der Wissenschaft ist jeder ein Lernender und Nachahmender, - in der Kunst dagegen verteilt die Natur die Gabe, die mit dem Betreffenden stirbt und neu erteilt werden muß, weil sie nicht erlernt und nicht weiter vermittelt werden kann. (Es gibt aber auch außerhalb der Kunst in den verschiedenen Wirkungsbereichen des Geistes Begabungen und Befähigungen, die über das Zu-Erlernende hinausgehen und also im Sinne Kants ebenfalls Kräfte des Genies genannt werden können).

Obwohl nun Genie dem Nachahmungsgeist entgegengesetzt und seine wesentliche Bedingung Originalität ist, so sind für Kant seine Produkte dennoch nicht "bloße Produkte des Zufalls". Genie ist zunächst einmal Talent zur 'schönen Kunst', d. h. es kann keiner lernen, ein schöpferischer Künstler zu sein, wenn seine Naturgabe nicht die Möglichkeit dazu einräumt, - aber damit diese Naturgabe zur Erschaffung eines Kunstwerkes kommt, damit der dem Genie entströmende 'reiche Stoff' zu einem Produkt der schönen Kunst verarbeitet und geformt wird, dazu bedarf das Genie einer Schulung seines Talents, denn 'schöne Kunst' muß in Regeln und in schulgerechten Bindungen gründen. Sie unterscheidet sich darin nämlich nach Ansicht Kants von dem Naturschönen. Im Absatz 1a war stets die Rede von der Naturschönheit als einem 'schönen Ding', und für diese galten die gezeigten Mittel der Erfassung des Schönen und seine Beurteilung. Um die Kunstschönheit, die "eine schöne Vorstellung von einem Dinge" ist, zu beurteilen, muß, "weil Kunst immer einen Zweck in der Ursache voraussetzt, zuerst ein Begriff von dem zugrunde gelegt werden, was das Ding sein soll" (KdU, §48). Die Vollkommenheit, die in der Beurtei-

lung der Naturschönheit nicht in Betracht kam, wird für die Beurteilung des Kunstschönen wichtig. Der Geschmack ist ja nur ein Beurteilungsvermögen und kein produktives Vermögen wie Genie. Was dem Geschmack gemäß ist, muß nicht unbedingt ein Werk der schönen Kunst sein. Genie und Geschmack sind Vermögen, die sich nicht decken. Es gibt Genie ohne Geschmack und Geschmack ohne Genie. Welches Vermögen des Gemüts aber zeichnet das Genie aus? - Kant sagt: es muß Geist haben! Der Geist muß zu dem Produkt der Kunst hinzukommen, der ästhetische Geist! Diesen nennt Kant auch: 'das belebende Prinzip im Gemüte'. Was aber belebt das Gemüt, was setzt die Gemütskräfte "zweckmäßig in Schwung", in ein Spiel, "welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt"? - Die Antwort lautet: wenn die Vorstellung der Einbildungskraft auf Erkenntnis bezogen wird, ohne an eine bestimmte Erkenntnisregel oder an Begriffe gebunden zu sein. Eine solche Vorstellung der Einbildungskraft, der kein Begriff angemessen sein kann, nennt Kant eine 'ästhetische Idee'. Geist ist das Vermögen der Darstellung der ästhetischen Ideen. Die Einbildungskraft nimmt Stoff aus der Natur und verarbeitet diesen zu etwas, das diese übertrifft (Hier wird man an Proudhons Definition des Künstlers als 'Fortsetzer der Natur' erinnert). Das Genie erweitert also einen Begriff ästhetisch, indem es ihm eine Vorstellung der Einbildungskraft unterlegt, die "für sich allein soviel zu Denken veranlaßt, als sich niemals in einem bestimmten Begriffe vereinen läßt". Die Einbildungskraft ist also nach Kants Meinung schöpferischer Natur; sie kann das sein in einem gewissen Verhältnis zum Verstand, das zwar bei der Beurteilung des Schönen jeder Mensch in sich vorfindet, aber vom Genie im Schaffensakt festgehalten werden kann und in einem Begriff vereinigt wird. Das Spiel der Einbildungskraft ist schnell und flüchtig, die subjektive Gemütsverfassung wesentlich unennbar und nur schwer mitteilbar. Das Genie, im Grunde genommen: das Talent des Geistes, vermag aber das Unennbare zu verdeutlichen und das Flüchtige aufzufassen und mitzuteilen. Allein das Genie ermöglicht also dem Kunstbetrachter, der sich Schönen nähert, das in diesem Urteil sich entfaltende Gefühl der Lust über die durch die Vorstellung in zweckmäßiges Spiel versetzten Gemütskräfte immer wieder zu erleben und nicht nur vom Naturschönen bewegt zu werden, sondern, durch den schöpferischen Akt des Künstlers, auch von einem unvergänglichen Werk seiner Begünstigung durch die Natur. Das soll aber nicht heißen, daß in einem Kunstprodukt der Geschmack wesentlich hinter dem Genie zurückstände. Kant ist im Gegenteil der Ansicht, daß eher der Reichtum des Genies und die Freiheit der Einbildungskraft an einem Produkt beschnitten werden sollten (wobei er sich wieder deutlich von dem einseitigen Subjektivismus ästhetisierenden Künstlertums entfernt), als die Urteilskraft, denn "der Geschmack [als Urteilskraft verstanden] ist die Disziplin (oder Zucht) des

Genies" (KdU, §50). Im Widerstreit der Einbildungskraft und des Verstandes ist eher auf die erste zu verzichten, denn der Verstand ordnet und klärt den Reichtum der Ideen und lenkt die Fülle der Gedanken.

Kant fordert also für das Genie:

1. Talent zur Kunst
2. Weil es Kunsttalent ist, "soll es einen bestimmten Begriff von dem Produkt als Zweck, mithin Verstand" haben.
3. Keine Darstellung des Begriffs, sondern Ausdruck der ästhetischen Ideen, darum Einbildungskraft in Freiheit von allen Regeln.
4. die Übereinstimmung von Einbildungskraft und Gesetzmäßigkeit des Verstandes, die aber nicht aus Regeln der Wissenschaft resultiert, nicht mechanische Nachahmung als Quell hat, sondern von der Natur im Subjekt hervorgebracht wird.

Das Produkt des Genies ist keines zur Nachäffung, sondern eines zur Nachfolge. Es ist ein Muster, das ein anderes Genie "zum Gefühl seiner eigenen Originalität" auferweckt. Geniale Künstler sind selten. Unvermeidlich schart sich um sie eine Schule, die durch "eine methodische Unterweisung nach Regeln" von ihnen lernt. Es erweist sich aber diese Nachahmung als besonders fehlerhaft, wenn gerade das im Nachahmungsprodukt weggelassen wird, was die Kühnheit und der Mut des Genies in einem Werk an Abweichung von Regeln und jenseits jedes schablonierten Ausdrucks schufen.

Zur schönen Kunst muß stets Einbildungskraft und Verstand, immer Geist und Geschmack vorhanden sein, nur in dieser doppelten Ergänzung zeigt sich das Genie und entfalten sich seine Fähigkeiten.

In diesen Auffassungen Kants vom Genie wird eine weit größere Nähe zu den Gedankengängen Proudhons spürbar als sich unter a) ergeben hatte. Es treffen sich beide in der Überzeugung, daß der Künstler über die inneren Vorgänge während seines Schaffens nichts aussagen kann, weil sie ihm kaum bewußt werden. Daher kann er auch kaum der geeignete Beurteiler seiner Werke sein. Das Genie vermag zudem keine Regeln und Anleitungen zu geben, die es anderen Künstlern ermöglichen, ihm in seiner Genialität gleichzutun. Sein Werk ist nur Muster, an dem sich ein neues Genie entzünden und erwecken sollte und das bloße Talent üben kann. Aus der gleichen Intention heraus erklären beide Philosophen, daß nicht die Willkür der Einbildungskraft eines Einzelnen, die Regellosigkeit geistigen Reichtums oder die Fülle der Eingebungen allein schon den wahren Künstler, das Genie ausmachen. Bloße Originalität, (die vielfach in der Romantik für echtes Künstlertum genommen wurde), ist sowohl für Proudhon als auch für Kant Unsinn (siehe: 4. Moment der Kantschen Genie-definition). Dem Geist des Genies muß als Bindung die Urteilskraft sich zugesellen, der bewegten Einbildungskraft des Schaffenden der Kunst - Verstand

korrespondieren (hier findet sich auch in Kants System also die Parallele zu Proudhons 'raison'), wenn echte Kunstwerke entstehen sollen und neben dem Naturschönen auch das Schöne der Kunst im Leben des Menschen eine Rolle spielen will.

Kant und Proudhon trennen sich in ihren Anschauungen (was bezeichnend ist) wiederum erst da, wo es nach Festlegung der Tatsache einer subjektiven Bindung an Gesetze um die Frage des Wie dieser Bindung geht. Proudhon betont ganz allgemein die Sonderstellung des Genies weniger als Kant, (dessen, - freilich mißverständene-, Geniekonzeption Grundlage des idealistischen Bildes vom Genie werden konnte). Für ihn ist der Künstler zwar mit der tätigen Ausübung einer wichtigen Fähigkeit menschlichen Geistes betraut, aber es ist das für ihn eine Fähigkeit, die keimhaft jeder Mensch besitzt (was wohl auch Kant gemäß des unter 1a Ausgeführten letztlich zugeben würde), und daher sieht er keinen Vorzug darin, wenn sie sich in diesem oder jenem Menschen zu besonderer schöpferischer Leistung entfaltet. Vielmehr ist nach Proudhon der so von der Natur Ausgezeichnete in besonderem Maße verpflichtet, einmal: sich am faktischen Sein zu orientieren und sich aller Willkür seiner subjektiven Phantasie durch den Dienst an der Wahrheit und ethischen Richtigkeit zu enthalten; dann aber besteht diese für Proudhon sehr wesentliche Verpflichtung im Dienst des Künstlers an der Gemeinschaft der Menschen, für die er spricht, für die er stellvertretend und vermittelnd gestaltet. Die Fesseln, die demgegenüber Kant (ohne die zuletzt angedeutete soziale Funktion auch nur in Erwägung zu ziehen) dem strömenden Geist des schöpferischen Individuum anlegt, liegen in diesem Geist und seinen Gemütskräften selbst. Der Geschmack als Urteilkraft ist nach ihm Richtmaß für das mit Geist begabte Genie, und die Einbildungskraft desselben muß, um wirklich schöne Kunst hervorzubringen, stets im rechten Verhältnis zum Verstand stehen. Der Unterschied ist nicht groß: Nach Kant ist ja der Verstand auf die Erkenntnis der Wirklichkeit gerichtet und durch Erfahrungen objektiv an ihr orientiert. Wenn er also die aller subjektiven Willkür und Wucherung einhaltgebende Kraft im ästhetischen Bereich sein soll, (in dem es eigentlich nicht um Begriffe und theoretische Erkenntnisse geht), so ist auf andere Weise damit weitgehend Proudhons wesentliche Forderung an den Künstler erfüllt, von der Wirklichkeit auszugehen, 'de vrai faire'.

2. Der Geschmack ist nach den vorangegangenen Ausführungen für Kant das Beurteilungsvermögen des Schönen. Wie definiert der Philosoph nun das, was im Geschmacksurteil als schön erfaßt wird? Wie beantwortet er die Frage: was ist das Schöne?

Seine Definitionen lauten: "Das Schöne ist das, was ohne Begriffe als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird" (KdU, § 6), "was in der

bloßen Beurteilung ohne Vermittlung der Sinne oder eines Begriffes gefällt." Weiterhin heißt es in §17: "Schönheit ist die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird." Oder in §51: "Man kann überhaupt Schönheit (sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein) den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen: nur daß in der schönen Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Objekt veranlaßt werden muß, in der schönen Natur aber die bloße Reflexion über eine gegebene Anschauung, ohne Begriff von dem, was der Gegenstand sein soll, hinreichend ist." Das bedeutet, die freie, reine Schönheit, auf die das unter 1a genannte reine Geschmacksurteil hinzielt, findet sich rein nur in der Natur. Diese Art Schönheit besitzt daher auch die gleichen Attribute wie das dazugehörige Geschmacksurteil. Sie muß unabhängig sein von Reizen, von Rührung, von innerem Zweck (Vollkommenheit), von äußerem Zweck (Nützlichkeit), - sie ist nur durch das Gefühl, nicht durch Begriffe erkennbar, aber zugleich auch kein Gegenstand des Sinnengenusses.

Als Beispiele der 'freien Schönheit' nennt Kant die Vögel, die Blumen, aber auch Dinge, die in den Bereich der schönen Kunst gehören, z. B. Zeichnungen à la grecque und Musik ohne Text. Von dieser Schönheit läßt sich kein Ideal denken. Nach Kants Meinung gibt es kein Ideal schöner Blumen oder schöner Vögel.

Wenn aber Schönheit Ausdruck ästhetischer Ideen und das Urbild des Geschmacks eine Idee ist, so muß es neben dieser 'freien' Schönheit noch jene Schönheit geben, die einem auf einen objektiven Zweck bezogenen Gegenstand anhängt. In diesem Zusammenhang hält übrigens Kant das Wort Idee für irreführend, weil es sich hier nicht um Vernunftbegriffe handelt, (mit denen er das Wort Idee weitgehend identifiziert). Daher will er den Ausdruck Ideal dafür setzen, denn so nennt er die Vorstellung eines einzelnen, einer Idee adäquaten Wesens. Diese anhängende Schönheit setzt einen Begriff und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus. Der Geschmack bedarf einer 'Vereinbarung mit der Vernunft', um den wahren Sachverhalt treffen und ein richtiges Urteil über die Schönheit eines Gegenstandes fällen zu können. Es leuchtet ein, daß Proudhon nur an diese anhängende denkt, wenn er von Schönheit spricht; für ihn schwebt die Schönheit, die Kant 'rein' nennt, in der Luft. Kant stellt also dem reinen Geschmacksurteil und der freien Schönheit das angewandte Geschmacksurteil und die anhängende Schönheit gegenüber, und die letztere deckt sich vollkommen mit dem Schönen, das Proudhon in seiner Ästhetik meint. Nur zur anhängenden, die Kant auch die 'fixierte' Schönheit nennt, ist es möglich, ein Ideal zu suchen, denn die freie, 'vage' Schönheit, wie sie Kant auch nennt, ist durch keinen Zweck festgelegt. Um sie zu erfassen, sollte nach Kants Bestimmungen der Geschmack

von jedem Zweck abstrahieren, - zumindest jeder Begriff vom Zweck des Gegenstandes fehlen. Desgleichen ist von der Schönheit kein Ideal möglich, die Dingen anhängt, deren Zweck noch zu unbestimmt ist. Beispiele: ein schönes Wohnhaus, ein schöner Garten oder ein schöner Baum. Kant hält allein den Menschen, der seine Zwecke in sich selbst vorfindet und sie sich mittels seiner Vernunft selbst zu bestimmen vermag, eines Ideals der Schönheit für fähig. Hier wird deutlich, daß Kant im Gegensatz zu Proudhon die Grenzen der Idealisierungsmöglichkeit sehr eng faßt. Proudhon ist zwar auch der Meinung, daß nur der Mensch die Fähigkeit hat, das Ideal hervorzubringen, aber seiner Ansicht nach vermag das der Mensch nicht allein durch die Darstellung seiner selbst, sondern auch aller Dinge der Natur. Hauptdomäne wird für die idealisierende Tätigkeit der Kunst freilich der Mensch und sein Leben sein, aber der Künstler wird, wie wir gesehen haben, bei Proudhon auch als 'Fortsetzer' der Natur verstanden, der in allen Gegebenheiten seiner Welt den Stoff findet, hinter dem er, ihn darstellend, das Ideal aufleuchten lassen kann.

Allerdings ist Kant einer Meinung mit Proudhon, wenn er feststellt, daß wir noch nicht im Besitze dieses Ideals sind, daß wir immer nur darnach streben können, es hervorzubringen, es selbst in uns zu schauen. Das Ideal des Schönen ist ein Ideal der Einbildungskraft, denn es kann nicht durch Begriffe dargestellt werden, sondern nur auf dem Wege der Einzeldarstellung. Das Vermögen der Darstellung aber ist nach Kant die Einbildungskraft.

Kant weist auch darauf hin, daß dieses Ideal des Schönen streng zu unterscheiden sei von der Normalidee des Schönen. Diese ist nur eine Form, welche die "unnachlässige Bedingung aller Schönheit ausmacht". Nach ihr werden zwar erst Regeln der Beurteilung möglich, aber ihre Darstellung wäre nur schulgerecht, und wo sie geschieht, gefällt sie nicht durch Schönheit, weil alles Spezifisch-Charakteristische fehlt.

Diese Ansichten vom Ideal kann man geradezu identisch mit denen Proudhons nennen. Was Kant die Normalidee nennt, das ist jene mit der Idee identische Form des Ideals, die Proudhon für die Kunst ablehnt, weil sich ein solches Ideal gar nicht darstellen ließe. Und wenn Kant die Einzeldarstellung für den ästhetischen Bereich als allein möglichen Weg zugibt, so trifft er sich darin ebenfalls mit der Ansicht des französischen Philosophen, die besagt, daß man dem Ideal nur auf dem Wege des Konkreten, des Individuellen gerecht werden kann. Noch deutlicher zeigt sich in folgenden Ausführungen Kants die überraschende Einstimmigkeit.

Das Ideal des Schönen ist mehr als die Normalidee, meint Kant, es besteht im "Ausdruck der Sittlichkeit am Normalen". Will man Seelengüte und Reinheit, Stärke oder Ruhe als "Wirkung des Inneren" in körperlichem Ausdruck beurteilen oder sogar gestalten, so bedarf es "reiner Ideen der Vernunft und große

Macht der Einbildungskraft". Ein solches Ideal der Schönheit weckt das Interesse des Menschen, freilich ohne eine Beimischung irgendeines Sinnenreizes im Wohlgefallen daran. Es kann sich also bei der Beurteilung nach einem Ideal des Schönen nie um das reine Geschmacksurteil handeln. Auf diesem Wege bringt Kant nun doch die 'nützliche' Seite, wenn man so im Sinne Proudhons sagen darf, der Kunst ans Licht, ihre Beziehung zum sittlichen Aspekt der Wirklichkeit und zum Aspekt der Wahrheit ('reiner Ideen der Vernunft').

In diesem Zusammenhang spricht Kant von zweierlei Interesse, das man am Schönen nehmen könne, vom empirischen und vom intellektuellen. Das erste Interesse ist nur in Bezug auf die Gesellschaft vorhanden, wäre der Mensch allein, so würde er nach Kants Meinung sich selbst oder seine Hütte nicht besonders schön gestalten, nur in Gesellschaft von anderen kommt es ihm darauf an, ein schöner Mensch zu sein. Darin finden wir bereits einen Ansatz zur Anerkennung der gesellschaftlichen Intentionen der Kunst, die dann Proudhon besonders betont und breit ausführt. Auch erinnert ja Proudhons Bestimmung des Schönen als Selbstschmückung an diese Auffassung Kants. Doch ist diese Frage für Kant nicht sehr wichtig, denn er streift sie nur. Hingegen beschäftigt ihn sehr das intellektuelle Interesse, das ein Ideal der Schönheit im Menschen zu erwecken vermag. Der letzte Zweck der Menschheit, sagt er, ist das Moralisch-Gute. Aber deutet nun das intellektuelle Interesse am Schönen überhaupt schon auf einen moralisch guten Charakter? - Kant verneint das, denn die 'Virtuosen des Geschmacks' zeigen sich oft sittlichen Grundsätzen wenig zugänglich, (eine Erfahrung, auf die auch Proudhon mit Nachdruck hinweist). Das Gefühl für das Schöne ist vom moralischen Gefühl spezifisch verschieden. Trifft diese Verschiedenheit auch auf das Interesse zu, das man an beiden, am Schönen und am Sittlichen nehmen kann? - In dieser Frage unterscheidet Kant das Naturschöne vom Kunstschönen. Schon für die Gesetze der Beurteilung ergaben sich ihm für beide Arten Unterschiede. Diese Unterschiede treten nur noch deutlicher hervor, wo Kant das Interesse untersucht, das man am Schönen nehmen kann. Am Schönen der Kunst nachträglich Interesse zu zeigen, ist für Kant durch keinerlei moralisch-sittliche Motive ausgezeichnet. An der Schönheit der Natur Interesse zu nehmen jedoch, ist für ihn ein Hinweis auf die sittliche Qualität eines Menschen. Hier ist nicht das empirische Interesse etwa an den Reizen der Natur, sondern jenes an den schönen Formen, mehr noch das an dem Dasein der Natur gemeint. Dabei ist wesentlich, daß die Natur die Schönheit hervorgebracht hat, sonst bliebe nur ein bloßes Geschmacksurteil ohne alles Interesse oder ein mitteilbares, über den Sinnenreiz geleitetes Interesse übrig. Darin läge aber kein Anzeichen für sittliche Denkungsart.

Hier zeigen sich bei Kant die gleichen Tendenzen wie bei Proudhon: Ein vom Zweck losgelöstes Geschmacksurteil, ein bloßes Gereiztsein von der

Schönheit der Natur ist bar jeder Sittlichkeit und hat für den Menschen keinen eigentlichen Wert. Kant betont, daß nur Menschen, die "ihr sittliches Gefühl kultiviert haben" (Proudhon würde sagen: die sich nach dem Gewissen ['conscience'] und der Gerechtigkeit ['justice'] ausrichten), daß nur Menschen einer "gründlichen und geläuterten Denkungsart" auf diese Weise der Naturschönheit in ihrem Herzen vor der Kunstschönheit einen Platz einräumen. (Proudhon würde hier sagen: die von der faktischen Wirklichkeit der Natur ausgehen, in Achtung vor ihr dann sekundär die dort gefundene Schönheit als wahre Schönheit auch in die Gestaltung menschlicher Schönheit [im Kunstwerk] hineintragen). Der Mensch, der sich zur Natur und zur Betrachtung ihrer Schönheit hingezogen fühlt, ist dem Sittlichen näher, als jener, der, wenn auch auf die kultivierteste Art, ein Geschmacksurteil über schöne Dinge abgibt. Wie sehr erinnern diese Gedanken Kants doch an Proudhons Forderung: alle menschlichen Vermögen müssen miteinander im Einklang sein und wirken, um eine gute Entwicklung des Ganzen zu erreichen; die Kunst ist nicht losgelöst, sondern nur in Beziehung auf andere Fähigkeiten des Menschen etwas wirklich Wesentliches und Bedeutungsvolles. Ihre eigentliche Bindung muß die an den sittlichen Wert sein.

Kant stellt also der ästhetischen Urteilskraft das Vermögen der intellektuellen Urteilskraft gegenüber. Die letzte bringt ein Interesse hervor, und es ist nicht die Lust des Geschmacks, die diesem Urteil innewohnt, sondern die des moralischen Gefühls. Das moralische Gefühl strebt aber darnach, in der Natur objektive Spuren für die es erweckenden Interessen zu finden, daher kann "das Gemüt über die Schönheit der Natur nicht nachdenken, ohne sich dabei zugleich interessiert zu finden". Dieses Interesse wurzelt in dem zuvor entwickelten Interesse am Sittlich-Guten. -

Die Übereinstimmung Kants mit Proudhon in ihren Auffassungen über das Wesen des Schönen liegt vor allem bei seinen Ausführungen über die anhängende Schönheit und die intellektuelle Urteilskraft. An Umfang treten diese Ausführungen weit hinter denen über die reine Schönheit und das reine Geschmacksurteil zurück, und doch liegt in ihnen keimhaft Proudhons hauptsächliche Theorie vorgebildet. Proudhon geht es allerdings, um das noch einmal herauszuheben, nur um die Schönheit, die Kant die 'anhängende' nennt, für ihn ist die gleichsam in der Luft schwebende Schönheit noch keine wirkliche Schönheit, denn Schönheit im vollen Sinne wird erst möglich, indem sie dient, und reine Schönheit ist die Form anhängender Schönheit, die eigenständig gemacht worden ist. In der Art dieses Dienens zeigen sich die Berührungspunkte zwischen Kant und Proudhon in besonderer Weise: Für beide muß die höchste Schönheit ein Symbol der Sittlichkeit sein. Die reine Schönheit des bloßen Geschmacksurteils ist dazu nicht fähig, daher bleibt sie für den Menschen als

sittliches Wesen unbedeutend. Nur die bedingte, durch den Zweck ihres Gegenstandes begrifflich fixierte Schönheit vermag für das moralische Gut transparent zu werden, das erkennt sowohl Kant als auch Proudhon. Denn sie allein läßt überhaupt ein Ideal ihrer selbst zu und schafft so durch die Ähnlichkeit des ästhetischen mit dem moralischen Gefühl und durch die Analogie von Schönem und Sittlichem den Übergang vom Sinnenreiz zum moralischen Interesse. Diese Analogie ist nach Kant dem Menschen allgemein derart geläufig, daß wir oft ganz sorglos Gegenständen der Kunst und der Natur moralische Beurteilungen beifügen, z.B. wenn wir ein Gebäude majestätisch oder Bäume prächtig oder Farben zärtlich nennen. Wenn Kant von Proudhon original gelesen worden wäre, (wahrscheinlich kannte letzterer jenen aber nur in der Vermittlung der Ideen Kants an Frankreich durch Renouvier, die bereits neukantianisch gefärbt waren) und Proudhon hätte dabei festgestellt, daß für Kant das Schöne letztlich eine "Versinnlichung sittlicher Ideen" ist, daß sich das Schöne nur auf dem Hintergrund eines kultivierten moralischen Gefühls sowohl erst voll erfaßbar zeigt, als auch erst fähig, die sittlichen Ideen offenbar werden zu lassen, - hätte er freudig zugestimmt.

3. Kant gewinnt seine Kunstdefinition, indem er ihre Eigenart gegenüber der Natur, dem Handwerk und der Wissenschaft abgrenzt.

Zum Begriff der Kunst gehört das Tun (facere), zur Natur das Wirken (agere). Ebenso wird das Kunstprodukt als Werk (opus) vom Naturprodukt als Gewirktem (effectus) unterschieden. Es gibt freilich auch in der Natur Erscheinungen, die dazu verleiten, von ihnen als Kunst zu sprechen, (Kant führt den Bau der Waben im Bienenstock an), aber in solchen Fällen handelt es sich nur um eine Ähnlichkeit, denn ihnen liegt keine Vernunft zugrunde, sondern nur Instinkt. Diese Dinge in der Natur können als Kunst nur dem Schöpfer zugeschrieben werden; in dieser Hinsicht nennt Kant Gott den 'höchsten Künstler'. Im eigentlichen Sinne aber kann Kunst nur ein Werk des Menschen sein, weil dieser allein die Fähigkeit besitzt, etwas in Freiheit und Bewußtsein hervorbringen. Und daher ist für Kant das besondere Merkmal der Kunst: "Die Hervorbringung durch Freiheit, d.i. durch eine Willkür, die ihren Handlungen Vernunft zugrundelegt" (KdU, § 43). Kunst ist auch von der Wissenschaft verschieden. Beiden ist zwar gemeinsam, daß sie ein Betätigungsfeld des Menschen sind, doch gehört zu dem theoretischen Vermögen der Wissenschaft das Wissen, wohingegen zur Kunst als praktischem Vermögen das Können gehört. Für das Zustandekommen des Kunstprodukts reicht es nicht aus, alles darüber zu wissen. Es ist noch keine Kunst, etwas nur in sofern zu können, als man umfassendes Wissen über den Gegenstand gesammelt hat, (was aber nicht ausschließt, daß Kant hier in Übereinstimmung mit Proudhon meint, dem Können muß ein Wissen vorausgehen).

Kunst unterscheidet sich ebenfalls vom Handwerk, weil sie nach Kants Meinung frei ist von jedem lohnenden Anreiz, der das Handwerk in Bewegung hält. Die Kunst befriedigt in sich selbst. (Das würde auch Proudhon zugeben, wenn es hinsichtlich des Lohnes und des Wirtschaftlichen, nicht aber, wenn es als die Aufgabe der Kunst betreffend gesagt ist). Kant weist allerdings darauf hin, daß es auch für die Kunst keine absolute Freiheit gibt. Auch sie ist durch Gesetze gebunden, durch Regeln gelenkt. Die Freiheit in der Kunst besteht in der Freiheit des Geistes. Der freie Geist im Zusammenklang mit den Regeln und Gesetzen bewahrt die Kunst davor, ein bloßes Spiel statt ernste Arbeit zusein. Aber diese Bedingung für das Hervorbringen eines Kunstwerkes ist nur im Begriff des Genies erfüllt, in dem das Gesetz und der Geist zusammenwirken (siehe unter 1b dieses Kapitels). Der Begriff des Schönen gehört nur zur Kunst. Eine Wissenschaft des Schönen kann es nicht geben, weil wissenschaftlich nicht festzustellen ist, was schön ist, und das Urteil über das Schöne kein wissenschaftliches, sondern ein ästhetisches Urteil darstellt. Ebenso wenig gibt es eine schöne Wissenschaft, denn diese würde die Gründe und Beweise nicht liefern können, nach denen in der Wissenschaft aber gefragt wird. Die schöne Kunst setzt allerdings, wenn sie ganz vollkommen sein will und Kunst des Genies genannt werden kann, viel Wissen voraus. Kant nennt besonders die historischen Wissenschaften als Grundlage und Vorbereitung (wobei er an die herrschende Manier denkt, Gestalten und Ereignisse der Vergangenheit zu idealisieren, - eine Tendenz, die ja Proudhon für seine Zeit als überholt erklärt).

Ist Kunst der Erkenntnis eines Gegenstandes angemessen, so nennt Kant sie mechanische Kunst. Von ihr geschieden wird die ästhetische Kunst. Diese teilt er in angenehme und schöne Kunst ein. In der angenehmen Kunst begleitet die Lust irgendwelche Vorstellungen nur als Empfindung, in der schönen Kunst dagegen nur als Erkenntnisart. Nur die schöne Kunst ist in sich zweckmäßig, in ihr ist die Lust ihrem Wesen nach allgemein mitteilbar und keine Lust der bloßen Empfindung oder des bloßen Genusses.

Welche Forderungen stellt Kant an ein Produkt der schönen Kunst? Der Satz: "Schön ist das, was in der bloßen Beurteilung gefällt", gilt für die Naturschönheit und für die Kunstschönheit. Aber in der Kunst wird etwas immer in bestimmter Absicht hervorgebracht. Diese Absicht darf aber nicht auf jene Lust hinzielen, die von sinnlichen Empfindungen begleitet ist, denn dann würde es sich um angenehme Kunst handeln. Diese Absicht darf sich ebenfalls nicht auf Hervorbringung eines bestimmten Objekts beziehen, dann würde die Kunst durch Begriffe gefallen, was für die mechanische Kunst zutrifft. Von einem Produkt der schönen Kunst fordert Kant, daß es in künstlerischer Absicht geschaffen sei, ohne daß Zwang oder Schulform durchblickt. Die Gesetze und Bindungen, unter denen ein Kunstwerk entsteht, dürfen nicht sichtbar werden

und so den Eindruck von Unfreiheit hervorrufen. Schöne Kunst muß man zugleich als Natur ansehen können. Nur das Genie besitzt demnach die Fähigkeit zur schönen Kunst. Da Genie eine Naturanlage ist, ist es die einzige Quelle, von der dem Kunstprodukt die Regeln der Natur vermittelt werden.

Was Proudhon in diesen Ausführungen Kants unterstreichen würde, ist die Ansicht, daß auch die Kunst nicht absolut frei ist, daß der freie Geist des Genies sich an Gesetze und Regeln gebunden sieht, mit denen er aber so verschmolzen sein muß, daß sich diese notwendigen Bindungen im Werk nicht als Unfreiheit zeigen. Proudhon möchte allerdings die schöne Kunst, gerade weil sie ernste Arbeit und kein Spiel ist, ausgeweitet sehen auf einen größeren Bereich der Wirklichkeit; sie soll auch den Raum umfassen, den Kant der mechanischen Kunst vorbehält, um diesen zu durchdringen.

Kant beurteilt den Wert der Kunst nach ihrer Fähigkeit, Ausdruck ästhetischer Ideen zu sein. Das ist sie nur, wo die Künstler der Natur nacheifern (sie sich im Sinne Proudhons an die Wirklichkeit des Gegebenen halten). Was in den schönen Dingen der Natur absichtslos erreicht wird, das gelingt dem Genie nur durch Ausrichtung auf das Ideal des Schönen (nicht im Sinne der Normalidee des Schönen), das aber immer auch als Symbol des Sittlich-Guten anzusehen ist. Geist und Geschmack führen zum Reichtum großer Gedankenfülle und zu originalen Ideen, - der Verstand und die wissenschaftliche Fundierung aber bringen Klarheit und Ordnung in das Kunstwerk und bewahren die Kunst damit vor gesetzloser Freiheit.

Das ist ganz im Sinne Proudhons: Das Wissenschaftliche in jeder Kunst, die Wahrheit der Darstellung ihres Objekts ist Grundlage oder, wie Kant es nennt, 'unumgängliche Bedingung' der schönen Kunst. Das Ideal muß den Spuren der Realität folgen, sonst ist es unfassbar und bleibt für den Menschen ein Nebel. Aber für beide Philosophen ist die Kunst auch mehr, als eine wissenschaftliche Wiedergabe der Wirklichkeit. Um das Ideal aufleuchten lassen zu können, muß die Kunst Urbilder und Muster vor Augen haben, in denen sie es vermag, den Ideen Ausdruck und Darstellung zu verleihen. Diese Urbilder liefert die Natur der Kunst durch das Genie, sagt Kant, und je stärker sich die Menschheit von der Natur entfernt, desto enger wird sie sich an die Muster halten müssen, die das Genie hinterläßt. Das würde Proudhon nur teilweise gutheißen, denn mag er auch die Wahrung des traditionellen Stromes für wichtig halten und Achtung vor den Werken der Vergangenheit fordern, so sieht er im Gegensatz zu Kant doch den Fortschritt der Geschichte als eine Aufwärtsentwicklung, als eine ständige Bereicherung und Erweiterung des Ideals an. Jede neue Zeit bringt neue Muster hervor, - auf irgend einer als klassisch empfundenen Zeit zu beharren, würde nach Proudhon die Erstarrung und Verarmung der Menschheit bedeuten. Aber Proudhon weiß, (worauf schon hingewiesen wurde), um einen

ästhetischen 'Substanzverlust' bei der Fortentwicklung der Menschheit ebenso wie Kant.

Nur ein oberflächlicher Blick auf Kants Ästhetik lassen ihn als den Vertreter einer reinen L'art pour l'art-Theorie erscheinen. Seine Gedanken von der reinen Schönheit und dem reinen Geschmacksurteil stehen diesem Standpunkt nahe und wurden demgemäß auch zur Grundlage für die einseitigen idealistischen Auffassungen der Kunst bei den Nachfolgern. In der Abstraktion vor jeder Nützlichkeit und allem Interesse zeigt sich Kants Hang zum Formellen. Aber diese Einseitigkeit wird dort ausgeglichen, wo Kant in seiner Kunsttheorie von der angewandten Schönheit und von dem intellektuellen Interesse am Schönen spricht. Da verliert seine Ästhetik den Charakter, das Schöne nur Schein, die Kunst nur Spiel sein zu lassen. Sie wird vielmehr zum Vorzimmer der Moral, in dem der Mensch sich verpflichtet sieht, sich auf das Erfassen höherer Sittlichkeit vorzubereiten.

Freilich, die gesellschaftlichen Aspekte der Kunst, des Künstlers Verhältnis zur Allgemeinheit, sind bei Kant kaum oder gar nicht gesehen. Das Genie gestaltet für ihn in der Einsamkeit, und das Volk nimmt an seinem Produzieren keinen Anteil. Es scheint uns aber falsch, Kant auf diese Meinung festzulegen, ihn nur als Vertreter des Standpunkts zu sehen, der die Isolation der Kunst und des Künstlers für natürlich und richtig hält. Denn auch für Kant ist in Übereinstimmung mit Proudhon die Mission der Kunst, wie wir sahen, 'die Darstellung des Sittlichen in ästhetischen Ideen', und es kann doch nicht sinnvoll sein, in einer solchen Mission nur sich selbst zu dienen, nur die eigene sittliche Reifung anzustreben. Kant muß stillschweigend bei dieser Kunstdefinition auch an die Menschheit, an die Allgemeinheit und die Wirkung der Kunstwerke auf sie gedacht haben, wenn nicht das Kunstschöne nach seiner Konzeption in seinem positiven Wert für die Menschheit weit hinter dem Naturschönen zurückbleiben soll. Kants ästhetische Theorien sind, im Ganzen gesehen, voller Ansätze für diejenigen Proudhons, wobei letzterer gerade die bei Kant schwächer entwickelte Seite des Systems weiter entfaltet und betont hat.

Abschließende Würdigung

Einzelne kritische Anmerkungen zu Proudhons ästhetischen Anschauungen finden sich in allen Kapiteln dieser Arbeit. Zum Abschluß vorliegender Ausführungen scheint es uns aber geboten, das zeitlos Gültige der Proudhonschen Ästhetik noch einmal im Zusammenhang hervorzuheben, denn nur auf diese Weise wird man den rechten Eindruck von der Bedeutung des in dieser Konzeption Geleisteten gewinnen können.

Folgendes scheint uns das spezifisch Neue und Weitertragende in Proudhons Ästhetik zu sein:

1. Alle Schönheit ist anhängende Schönheit, d.i. in ihrem schöpferischen Hervortreten an die volle (Sittlichkeit und Faktizität umgreifende) Wirklichkeit gebunden.
2. Der wahre Ursprung des Kunstschönen ist "art en situation". Ein Kunstwerk entsteht ursprünglich und zutiefst aus einer konkreten Situation heraus.
3. Der Künstler ist zu verstehen als ein Fortsetzer der "création" in der Realität auf deren ideales Ziel hin.
4. Speziell die sittliche Wahrheit erweist sich für die Schönheit von entscheidender Bedeutung. (Bei Kant gilt dieses nur für das Erhabene).
5. Jede Ablösung der schönen Form von der Wirklichkeit, die sie trägt und der sie anhängt, führt zur Perversion. Die Haltung des "l'art pour l'art" führt gerade aus diesem Grunde zu schöpferischem Unvermögen des Künstlers und zum Untergang der Kunst.
6. Schönheit kann nur am Konkreten und Individuellen gefunden und zum Aufleuchten gebracht werden.
7. Im Bereich der Kunst besteht die Notwendigkeit, die Leistung des Ratio streng gegen die wesentlichere des idealisierenden Gemütes abzugrenzen.
8. Die Kunst muß in notwendiger Bindung an die Gesellschaft stehen. Von ihr ist gefordert, bei primärer Bindung an die absolute Wahrheit, doch zugleich aus, mit und für die Gesellschaft zu schaffen. Verleugnung dieses Standpunktes bringt echte Kunst zum Absterben.

Alle hier aufgeführten Momente der Proudhonschen Kunsttheorie verdienen

uneingeschränkte Zustimmung; sie können Gültigkeit für alle Zeiten beanspruchen. Dabei möchten wir betonen, daß diese Bestimmungen auch dann den Charakter der Wahrheit und Richtigkeit behalten, wenn man sie von Proudhons sonstiger philosophischer Konzeption einer absolut aufgefaßten "justice", auf die hin die Menschheitsgeschichte kontinuierlich tendieren soll, ablöst.

Man kann dem Gesamtwerk des Philosophen den Vorwurf nicht ersparen, daß sich darin Einseitigkeiten finden, wie z.B. die Überbetonung des Rationellen, eine vielfache Abhängigkeit vom utopischen Fortschrittsglauben der Zeit, die daraus teilweise fehlgehenden Urteile hinsichtlich der vergangenen und zeitgenössischen Kunstepochen. Aber das Wesentliche der Proudhonschen Ästhetik wird von diesen Trübungen nicht erreicht. Diese negativen Seiten im Denken des französischen Philosophen sind vielmehr vor allem verständliche Reaktionen gegen die zahlreichen Verfallserscheinungen der Zeit, die den Hintergrund seines Lebens bildete. Der Rationalismus des 18. Jahrhunderts mußte wohl für Proudhon Maß und Vorbild sein im Kampf gegen eine Epoche, in der die Kunst immer mehr in Dekadenz, in leere Nachahmung zu fallen drohte, in der man die subjektiven Gefühlswerte absolut setzte und nur selten noch ein Kunstwerk unter dem Gesetz klarer Ideen und aus einer geläuterten sittlichen Haltung heraus entstand. Gerade dieser Zeittendenz gegenüber betonte Proudhon mit Recht, daß das Reich der Kunst nicht die Sphäre eines unglaublichen Idealismus, des Imaginären, des der Vernunft und dem Wirklichen Entrückten ist, sondern die reale Wirklichkeit des vernünftigen Guten in der Welt, in den Dingen, in den Menschen. Nur im Kontakt mit diesen realen Gegebenheiten und in einer nie versagenden Aufgeschlossenheit den Veränderungen der Zeit gegenüber wird die Kunst ihrer eigentlichen Mission nachkommen können: vollendeter Ausdruck der Wahrheit zu sein und die Gemeinschaft sittlich und gemüthhaft zu formen.

Es muß daher für alle Zeiten gelten, daß ein Kunstwerk nicht die autarke Schöpfung eines sich von allen gesellschaftlichen Einflüssen distanzierenden Künstlers sein kann, denn auch der Künstler ist Vollmensch, d.h., er ist nicht nur Ästhet. Auch in ihm müssen die ästhetischen Fähigkeiten notwendig den praktischen und theoretischen Fähigkeiten des Geistes verbunden sein. Das Wahre für jede echte Kunst aber ist die 'Verherrlichung' des Lebens in all seinen Gestalten, des konkreten Daseins der Natur und des Menschen, - nicht bloße Nachahmung, sondern Gestaltung eines gesteigerten Daseins.

Mögen uns heute diese Gedanken wieder geläufiger vorkommen, für die Zeit Proudhons waren sie unerhört neu und kühn, denn da herrschte in Europa die Verwirrung der Begriffe und der Stile in der Kunst; diese aber übte Selbstverherrlichung.

Übrigens verdient schon das Leben eines Menschen wie Proudhon Bewunderung

und Anerkennung der Nachwelt, weil es sich durch sittliche Reinheit und durch den vollen Einsatz für die eigene Überzeugung, durch vorbehaltlose Hingabe an den Ruf des Gewissens auszeichnete. Diese Anerkennung als Mensch, die Achtung vor seinem Leben ist Proudhon auch zuteil geworden; für sein Werk gilt das leider nicht. Dieses hat seit jeher mehr Ablehnung erfahren als Lob; zumeist infolge von - allerdings durch Proudhons 'dilletantische' Schreibart selbst verursachten - zu kurz greifenden Fehlinterpretationen. Wollte man die Auswirkung der Ästhetik dieses Philosophen nach den Urteilen bemessen, die über sie gefällt wurden, so möchte man vielleicht zugeben, daß Proudhons Kunsttheorien auf Zeit und Nachwelt gänzlich wirkungslos geblieben sind. Das entspricht aber nicht den Tatsachen, wie man erkennt, wenn man sich folgendes vor Augen hält:

Die Kunst hat heute weitgehend zu ihren wahren Gründen und zu ihrer recht-verstandenen Mission zurückgefunden. Sie hat das aber unserer Meinung nach auch infolge der ästhetischen Arbeit Proudhons erreicht. Ihr erneutes Aufblühen bald nach dem Tode des Denkers verdankt sie - trotz aller Ablehnung seiner Theorie nach außen hin - doch zu einem guten Teil der Tatsache, daß Proudhon es unternommen hatte, in eine künstlerisch traurige Situation sein Buch über die Prinzipien der Kunst hineinzuwurfen. Hinter der breiten und offen geführten Kampagne gegen diese Prinzipien zeigte sich nämlich, daß sowohl die Ansichten als auch die Werke der Künstler sich mit Proudhons Anschauungen durchdrangen.

Wir sagen z.B. Flaubert in einem Atemzug gegen Proudhon polemisieren und sich, dessen nicht bewußt, doch der Meinung des Philosophen anschließen. Dasselbe gilt für Zola, der in seiner Dichtung aus ähnlichen Intentionen heraus gestaltet wie Courbet, obwohl er Proudhon theoretisch ablehnte. Seine gelungenen Menschendarstellungen atmen den Geist der Gestalten, die Courbet als Maler formte. Diese Entwicklung in Richtung auf Proudhons Zentralideen nimmt immer breiteren Raum ein. Zur Beleuchtung dieses Gesichtspunktes möchten wir hier einige Äußerungen des französischen Malers Cézanne wiedergeben, in denen sich eine überraschende Übereinstimmung mit dem zeigt, was Proudhon bereits zuvor theoretisch für die Kunst festgelegt und von ihr gefordert hatte. Wir könnten diesen Äußerungen eine große Zahl ähnlicher Zeugnisse aus dem Munde anderer Künstler hinzufügen, die unmittelbar nach dem Ableben Proudhons wirkten und entscheidende Bedeutung im Raum der Kunst gewannen, das würde aber den Rahmen dieses Schlußwortes sprengen. Alle hier wiedergegebenen Ansichten Cézannes sind von ihm in seinen Gesprächen mit Gasquet ausgesprochen worden (die Walter Hess auszugsweise im Fischer-Verlag herausgegeben hat); ordnet man diese Ansichten den oben zusammengestellten 8 Punkten unter, so gehören zu 1.) :

"Ich komme immer darauf zurück: der Maler soll sich ganz dem Studium der Natur widmen und versuchen, Bilder hervorzubringen, die eine Lehre sein mögen". "Das ist sehr schön, aber das genügt nicht. Weil er [Ingres] durchaus die ideale Jungfrau malen wollte, hat er überhaupt keinen Körper gemalt". "Ich predige kein Malverfahren, wichtiger ist der Grad der persönlichen Ergriffenheit, der Beobachtungsfähigkeit, des Charakters" [also der Dreiheit von Gefühl, Verstand und sittlicher Haltung.] "Drei Dinge bilden den Grund des Mal-Handwerks, ihr werdet sie nie besitzen, und ich habe mich seit 35 Jahren um sie bemüht: Gewissenhaftigkeit, Aufrichtigkeit, Unterordnung. Gewissenhaftigkeit vor den Ideen, Aufrichtigkeit vor sich selbst, Unterordnung unter den Gegenstand."

zu 3.)

"Der Künstler ist nur ein Aufnahmeorgan, ein Registrierapparat für Sinnesempfindungen, aber, weiß Gott, ein guter, empfindlicher, komplizierter, [...] . Aber wenn er dazwischenkommt, wenn er es wagt, der Erbärmliche, sich willentlich einzumischen in den Übersetzungsvorgang, dann bringt er nur seine Bedeutungslosigkeit hinein, das Werk wird minderwertig." "Die Kunst ist eine Parallele zur Natur". "Wenn man Göttinnen gemalt hat, hat man am Ende keine Frauen mehr gemalt. Gehen Sie durch die Ausstellungen. So ein Kerl kann die Reflexe des Wassers unter den Bäumen nicht wiedergeben, da klebt er eine Najade daran. Die 'Quelle' von Ingres! Was hat das mit dem Wasser zu tun?"

zu 6.)

"Es ist unsinnig, eine vorgeformte Mythologie, fertige Vorstellungen von den Dingen zu haben und das abzumalen, statt der Wirklichkeit, Einbildungen statt dieser Erde". "David hat die Malerei getötet. Sie haben die Schablonen eingeführt". "Man soll nur malen, was man gesehen hat oder was man sehen könnte."

zu 7.)

"Ja, ich will wissen. Wissen, um richtiger zu fühlen, fühlen um richtiger zu wissen" [Proudhons Forderung nach Austausch und Gleichgewicht zwischen 'raison' und 'goût'] . "Beim Maler gibt es zwei Dinge: das Auge und das Gehirn. Beide müssen sich gegenseitig helfen, man muß an ihrer wechselseitigen Entwicklung arbeiten ..."

zu 8.)

"Eine Lehre für alle, danach strebe ich allerdings". "Courbet ist der große Maler des Volkes und der Natur, die erlebte Natur".

Diesen Gedanken braucht nichts hinzugefügt zu werden. Es kann uns auch nicht verwundern, daß gerade ein Franzose sie aussprach, denn in Frankreich, Proudhons Vaterland, hat die Kontroverse über das umfassende, viele Quellen näh-

rende Werk des Philosophen nie aufgehört. In Deutschland ist es dagegen fast unbekannt geblieben. Was die Ästhetik Proudhons betrifft, so kann man allerdings auch in Frankreich nur von einem mittelbaren Einfluß sprechen; dieser aber ist wohl nach den oben angeführten Zeugnissen nicht zu leugnen.

Liegt aber die Bedeutung eines Menschen nur in seinem unmittelbaren Einwirken auf Zeit und Nachwelt, im Erringen einer möglichst großen Gefolgschaft? Zeugt es nicht gerade von Größe, wenn ein Mensch die Wahrheit in eine verworrene Situation hineinrief, ohne den entsprechenden Ruhm zu finden, - wenn er erst durch die Vermittlung seiner gültigen Gedanken durch andere wirksam werden konnte? Erkenntnis sucht ja nicht Ruhm oder praktischen Erfolg, sondern trägt ihren Wert in sich.

Wie alle Propheten sah sich Proudhon mit seiner leidenschaftlichen Überzeugung von Gerechtigkeit und Wahrheit allein oder ziemlich verlassen. Mag aber auch Werk und Denken nicht die gebührende Anerkennung gefunden haben, Proudhon hatte dennoch nicht umsonst gesät; seine Gedankenwelt durchdrang unmerklich das Bewußtsein der Zeit, und es zeigte sich, daß seine Ästhetik keine bloße Utopie ist, sondern daß sie alle Merkmale positiver geistiger Arbeit an sich trägt. Ihre wesentlichen Aussagen stehen weit über jedem zeitbedingten Irrtum. Wenn Paul Claudel sagen kann: "Das Glück ist nicht der Lebenszweck, sondern ein Nebenprodukt. Die Schönheit ist nicht das Ziel des Künstlers, sondern ebenfalls ein Nebenprodukt" (Hochland, August 54, S. 600), so gilt der erste Satz im vollen Maße für Proudhons Leben. In den Beifall, den wir dem zweiten Satz zuteil werden lassen, dürfen wir zugleich eine Anerkennung für Proudhon einschließen, denn er verkündete diese Auffassung von der Kunst zuerst, wenn auch ohne die gebührende Zustimmung zu finden; ihm aber verdanken wir es zum großen Teil, wenn ein Wort, wie dieses von Claudel, heute wieder bejaht und zu verwirklichen gesucht wird. Wenden wir in diesem Sinne nun Proudhons Forderung nach Achtung der Tradition an! Werden wir uns einer unserer Zeit zugrundeliegenden Gedankenschöpfung bewußt, indem wir in lebendiger Erkenntnis das Andenken dieses Menschen feiern, der am Bau des gegenwärtigen geistigen Bewußtseins mitgestaltet hat. So verstanden ist es nicht nur eine reine Frage wissenschaftlicher Bedeutung, ob man Proudhon achtet und in seiner Leistung zu bestätigen gewillt ist oder nicht. Es ist vielmehr die Frage einer sittlichen Haltung, in deren Vollzug man dem Wirken eines Menschen gerecht wird und damit zugleich das tut, was seit je zu den besten Vermögen des Menschen gehört hat:

für empfangene Werte zu danken.

LITERATUR - VERZEICHNIS

Proudhon, Joseph Pierre:

Oeuvres complètes, sous la direction de Bouglé et Moysset. Ed. Rivière.
Correspondance: XIV. Bde. par Langlois, 1875

Qu'est-ce que la propriété?, 1840

De la Création de l'Ordre dans l'Humanité, 1843

Système des contradictions économiques, II Bde. 1846

De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise, 1858/59

Les majorats littéraires, 1862

Du principe de l'art et de sa destination sociale, 1865

Brandwajn, Rachmiel:

La Langue et l'Esthétique de Proudhon, 1952

Guy-Grand, Georges:

Sur Proudhon, critique littéraires et philosophique, in

"La Grande Revue", 25.2.1913, 'Pages Libres', und

"Correspondance de l'Union pour la vérité", 1.6.1911, S.547 fg.

Kant, Immanuel:

Kritik der Urteilskraft, 1790

Lepelletier, Edmond:

Proudhon auteur dramatique, in "La Nouvelle Revue", 15.2.1895

Lossier, Joseph:

Le Rôle social de l'art selon Proudhon, 1937

Lubac, Henri de:

Proudhon et le Christianisme, 1945

Marx, Karl:

Misère de la philosophie, 1847

Puech, Jules:

Introductions et Notes zu "Du principe de l'art ..." 1939

Raphael, Max:

Proudhon, Marx et Picasso, Trois études sur la sociologie de l'art, 1933

Sainte-Beuve, Charles François:

P.J.Proudhon - sa vie et sa correspondance - 1838-1848, 1872

Sorel, Georges:

Essai sur la philosophie de Proudhon, in "Revue Philosophique", 1892,
17. Jahrgang XXIII, S. 622 u. XXIV, S. 41fg.

Tolstoi, Lew:

Was ist Kunst? , 1895 (russisch)

Zola, Emile:

Mes haines: Proudhon et Courbet, 1866

LEBENS LAUF

Der Verfasser erblickte am 12.4.1925 als dritter Sohn des Kaufmanns und Handelsrichters Max Haedelt und seiner Ehefrau Erna, geborene Thol, in Liegnitz das Licht der Welt.

Er wuchs daselbst unter der Obhut der Mutter auf, die nach dem frühen Tode des Vaters im Dezember 1927 auch die Leitung der väterlichen Firma übernahm.

An den vierjährigen Besuch der Grundschule folgte im Frühjahr des Jahres 1935 der Eintritt in das Städtische Gymnasium zu Liegnitz, das später mit der Oberrealschule am gleichen Ort zur "Herzog-Heinrich-Schule" vereinigt wurde. An dieser Anstalt bestand der Verfasser 1943 die Reifeprüfung.

Nach Teilnahme am Arbeitsdienst wurde er Soldat, zunächst bei der Marine, Anfang 1945 dann beim Heer im Slowakischen Erzgebirge, wo er im Februar in russische Gefangenschaft geriet, aber im Herbst des gleichen Jahres bereits entlassen wurde.

Seit Verlust der schlesischen Heimat im Jahre 1945 lebt der Verfasser mit seinen Angehörigen in Krefeld.

Seine Studien führten ihn zunächst auf die evangelisch-theologische Hochschule nach Barmen; nach seiner Konversion zur katholischen Kirche im Juli 1947 studierte er in Bonn katholische Theologie, später, von 1950 ab, in München Philosophie, Pädagogik, kath. Theologie, Kunstgeschichte. Vom Januar 1952 bis zum März 1956 war der Verfasser zusätzlich als Erzieher und Betreuer in einem Münchener Jugendheim tätig.

Sein Studium schloß er im Februar 1958 mit erfolgreicher Promotion in den Fächern Philosophie, Pädagogik und katholischer Theologie ab.

